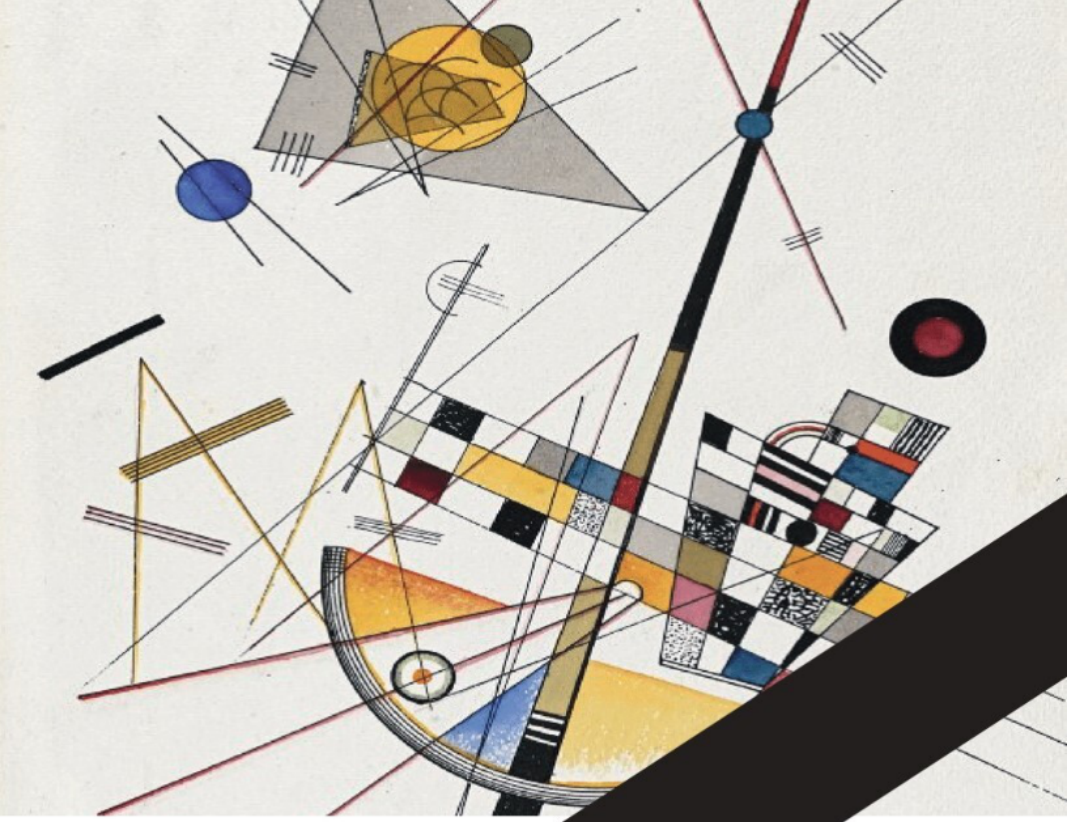

С.Н. Зенкин

СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Учебное пособие содержит систематическое изложение основных положений семиотики культуры – дисциплины, оказавшей исключительное влияние на развитие мировых гуманитарных наук во второй половине XX века. Рассмотрены общие проблемы семиотики – определение и структура знака, первичные и вторичные знаковые отношения, семиозис и мимесис, – а также ряд конкретных знаковых систем, чаще всего затрагиваемых при исследовании словесности (язык и литература, визуальные системы, повествование, семиотические аспекты поведения и денежного обращения, общее устройство знаковой культуры). Излагаются идеи ведущих теоретиков семиотики – Ролана Барта, Умберто Эко, Юрия Лотмана и других. Теоретическое изложение сопровождается многочисленными примерами, в основном взятыми из языка, художественной литературы и других искусств.

Книга рекомендуется студентам-филологам, обучающимся по программам бакалавриата и магистратуры, а также аспирантам.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

- Сергей Зенкин
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ Часть первая. Общее устройство знаковых систем
    - ■ 1. Функции знаков и история их изучения
    - ■ 2. Знаки, сигналы и признаки
    - ■ 3. Структура знака
    - ■ 4. Первичные знаковые отношения: парадигма и синтагма
    - ■ 5. Вторичные знаковые отношения: коннотация и метаязык
    - ■ 6. Семиозис и мимесис
  - ○ Часть вторая. Отдельные знаковые системы
    - ■ 7. Язык
    - ■ 8. Художественная литература
    - ■ 9. Визуальная семиотика
    - ■ 10. Повествование
    - ■ 11. Семиотика поведения
    - ■ 12. Семиотика денег
    - ■ 13. Макросемиотика
  - ○ Заключение
  - ○ Рекомендательный список литературы[127]

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40
  - 41
  - 42

- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86

- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127

Сергей Зенкин
Семиотика культуры

Рецензенты: *С.Т. Золян*, докт. филол. наук, профессор Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Калининград), ведущий научный сотрудник Института философии Национальной академии наук Армении (Ереван); *П.Ф. Успенский*, канд. филол. наук, PhD, доцент Школы филологических наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

© Зенкин С.Н., 2023

* * *

Предисловие

Вступив в круг гуманитарных наук во второй половине XX века, семиотика предложила новый ключ к структурам мышления и коммуникации, новый метод критического анализа разнообразных форм культуры, включая язык, визуальность, художественное творчество, а также технические и биологические формы коммуникации. Из этого предметного богатства в настоящей книге выбрана только семиотика культуры, то есть теория смысловой деятельности людей; а поскольку это учебное пособие, адресованное прежде всего студентам-филологам, то общие проблемы семиотики, которым посвящена первая часть, систематически иллюстрируются примерами из языка и литературы; из числа отдельных знаковых систем во второй части разбираются, во-первых, естественный язык и его художественное применение и, во-вторых, те системы, которые теснее всего соприкасаются с литературой – включаются в нее (например, повествование), часто упоминаются в ее произведениях (например, деньги).

Книга выросла из лекций по семиотике коммуникации, которые я в 2006–2008 годах читал на филологическом факультете Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, и из лекционных и семинарских занятий по семиотике культуры, которые я вел в 2018–2022 годах в департаменте филологии Высшей школы экономики (Санкт-Петербург). В ней отразился живой диалог со слушателями, который позволил существенно развить и уточнить многие положения курса и за который я благодарен своим студентам. Я также признателен рецензентам книги Сурену Золяну и Павлу Успенскому за ряд важных замечаний и пожеланий по ее содержанию; насколько мог, я постарался учесть их при доработке.

Часть первая. Общее устройство знаковых систем

1. Функции знаков и история их изучения

Краткое содержание. *Предыстория и история семиотики с древности до конца XX века. Переход от философских теорий познавательного знака к позитивно-научному исследованию знаков коммуникативных. Этическая и эстетическая задачи семиотики культуры.*

Семиотика – наука о знаках. Однако не всякая теория знаков относится к семиотике в строгом смысле слова. Исторически наука семиотика возникла гораздо позднее, чем люди начали размышлять о знаках. Дело в том, что на протяжении многих веков эти размышления развивались не в рамках объективных наук, а в спекулятивных дисциплинах – философии и теологии, которых знаки интересовали в другом аспекте, в другой функции, чем изучаемые в современной семиотике.

Если в наши дни спросить среднего человека, для чего нужны знаки, он, скорее всего, ответит: чтобы общаться между собой, передавать друг другу информацию. Это значит, что сегодня мы считаем главной функцией знаков *коммуникативную*. Спекулятивное же исследование знаков исходило из другой идеи: ученые и мыслители стремились выяснить, как и в какой мере знаки позволяют нам *познавать* мир или Бога. Эта традиция прошла через несколько исторических этапов.

Начиная с древности в философии и литературе идут споры об «истинности» слов, из которых состоит язык. Такая дискуссия представлена в диалоге Платона «Кратил»: существует ли «правильность имен, присущая каждой вещи от природы»[1], или же названия даются произвольно, как условятся люди? В дальнейшем эту «правильность имен» пытались доказать в этимологических исследованиях, доискиваясь до некоего исконного имени, которое выражало бы самую суть вещи, но впоследствии забылось и затемнилось в ходе развития языка. Та же вера в изначальное безусловное значение языковых знаков выражается в попытках наделить смыслом мелкие несемантизированные элементы речи – например, отдельные звуки, как об этом говорится в сонете Артюра Рембо «Гласные»:

> А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый,
> О – синий… Гласные, рождений ваших даты
> Еще открою я…[2]

Вера в глубинное значение некоторых знаков, позволяющее

познать обозначаемое ими существо, не раз высказывалась в христианском богословии. В трактате «О божественных именах» раннехристианского автора, отождествляемого со святым Дионисием Ареопагитом, такими именами объявляются Добро, Свет, Красота и т. д.; носитель этих имен Бог выше каждого из них, но до известной степени может быть через них познан. Много позднее, в начале XX века, в православном богословии возникло течение «имяславия», с которым были связаны русские философы Сергий Булгаков, Павел Флоренский, Алексей Лосев. Имяславие утверждало божественность имени Иисуса Христа, представляющего собой «словесную икону»[3] – священный образ божества.

В новом, секулярном плане познавательную функцию знаков стали исследовать в философии Просвещения (Джон Локк, Этьен Бонно де Кондильяк); речь шла уже не об абсолютных, сверхличных смыслах, а о деятельности индивидуального человеческого ума. Наша мысль оперирует идеями, но их слишком много и они вступают в слишком сложные комбинации, чтобы удерживать их все в памяти; для составления и запоминания длинных аналитических цепочек приходится фиксировать их в устойчивых памятных знаках – прежде всего в словах языка. «Идеи связываются со знаками, и […] только благодаря этому они связываются между собой»[4]. С помощью знаков мы кратко записываем свои мысли, чтобы не тратить каждый раз время и силы, заново повторяя процесс их производства. Такие краткие записи – аббревиатуры идей, «узелки на память» – изначально возникают и циркулируют внутри индивидуального сознания и лишь затем служат для общения с другими людьми. Через их посредство мы фиксируем полученные результаты анализа, составляем архив, библиотеку знаний, из которой далее черпаем по надобности. Словесные знаки образуют язык, с помощью которого люди мысленно осваивают окружающий мир и самих себя.

О роли знака в мышлении писал и создатель самого термина semiotics, или semeiotics, – американский философ Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914). Продолжая идеи Просвещения, он связывал семиотику прежде всего с логикой: «Всякое мышление осуществляется посредством знаков, поэтому логика может рассматриваться как наука об общих законах знаков»[5]. Фактически, однако, Пирс учитывал как познавательную, так и коммуникативную функции знаков; он подверг анализу внутреннюю структуру знаков и выделил несколько их категорий по принципу соотношения с означаемым: иконические знаки, знаки-индексы и знаки-символы. Пирс предложил трехчленную

схему знака, в которой кроме означающего и означаемого имеется еще динамический элемент – *интерпретант* (или *интерпретанта)*. Тем самым сформировался собственный объект семиотики и было положено начало структурному изучению знаков: наука стала задаваться конкретными вопросами о том, из чего они состоят и как действуют в процессе мышления.

Философия Пирса получила развитие в англоязычной семиотике. Его американскому последователю Чарльзу Уильяму Моррису (1903–1979) принадлежит, в частности, широко принятое ныне разделение семиотики на три составных части: *семантику* (изучение отношений знаков к тому, что они обозначают), *синтактику* (изучение отношений знаков между собой) и *прагматику* (изучение отношений знаков к субъектам, которые ими пользуются).

Моррис, как и Пирс, был философом, хотя описывал не абстрактные схемы мышления, а конкретную структуру знаков. Новейшая семиотика возникла с того момента, когда изучением знаков занялись не только спекулятивные мыслители, опиравшиеся на априорные данные сознания, но и специалисты в позитивных науках – прежде всего филологи и лингвисты. Целью их анализа было не столько понимание мышления, сколько изучение коммуникации, и именно выделение коммуникативной, а не познавательной функции знаков позволило создать самостоятельную научную дисциплину. Правда, в современной семиотике имеется и *когнитивное* направление, но в его рамках знаки по-прежнему рассматриваются как средство коммуникации, а не умственного познания, исследуется процесс их индивидуального восприятия – то, как эти знаки выделяются субъектом из фона, опознаются, анализируются. Такие исследования особенно распространены в применении к знакам визуальным[6].

В 1916 году вышел в свет «Курс общей лингвистики» женевского профессора Фердинанда де Соссюра (1857–1913) – книга была издана посмертно его учениками на основе лекций, записанных студентами. Теория Соссюра, получившая исключительное влияние в науке, вводила в лингвистику несколько фундаментальных оппозиций – осей, по которым расчленяется языковая деятельность: это оппозиции *языка* и *речи* (общих правил языковой деятельности и их конкретного применения), *диахронии* и *синхронии* (язык во временном развитии и моментальный временной срез языка как неподвижной системы), *парадигматики* и *синтагматики* (на первой оси – результат выбора языковых элементов, например слов из словаря, на второй – результат их комбинирования в

высказывании, например в словесном выражении). Соссюр также предложил новаторское определение языкового знака, состоящего из двух нематериальных, чисто психических элементов (означающее как образ звучащего или написанного слова и означаемое как понятие, которое с ним ассоциируется); а кроме того, в его «Курсе…» содержится мысль о расширении методов, выработанных в лингвистике, на более обширный круг явлений:

> Язык есть система знаков, выражающих понятия, а следовательно, его можно сравнивать с письменностью, с азбукой для глухонемых, с символическими обрядами, с формами учтивости, с военными сигналами и т. д. и т. п. […] Следовательно, можно представить себе *науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества* […] мы назвали бы ее *семиологией* (от греч. semeion «знак») […]. Лингвистика – только часть этой общей науки; законы, которые откроет семиология, будут применимы и к лингвистике…[7]

Эта проектируемая наука, которую Соссюр нарек «семиологией», получила мировое развитие под названием «семиотика»; слово «семиология» сегодня уже мало употребляется даже в его родном французском языке. Ведущими теоретиками семиотики XX века стали лингвисты и теоретики литературы: русские филологи Роман Якобсон (1896–1982) и Юрий Лотман (1922–1993), французский критик и эссеист Ролан Барт (1915–1980), итальянский медиевист, а впоследствии и знаменитый писатель Умберто Эко (1932–2016). Главные центры мировой семиотики образовались в 1960-е годы во Франции и Советском Союзе; Московско-Тартуская семиотическая школа сделалась центром независимых гуманитарных исследований в СССР. Общим методом новой науки был *структурализм* — изучение отношений в системе независимо от природы соотносящихся элементов. Об этом писал еще лингвист Соссюр: *«…в языке нет ничего, кроме различий»*[8], различие (*a* отличается от *b)* – простейшая форма значимого отношения, и структуры языка и культуры складываются из таких элементарных кирпичиков-оппозиций. Структуральный подход, абстрагирующийся от материальной специфики знаковых систем, позволил выработать эффективные модели, применимые в разных областях культуры и объясняющие социальную коммуникацию в различных ее формах. Исходя из этого универсального принципа, структурная семиотика подвергла анализу не только язык, но и художественную литературу, фольклор, древние мифы, политическую идеологию, массовую культуру, формы социально-

бытового поведения, визуальные изображения и т. д. Многие из этих систем (кроме разве что поведения и визуальных изображений) можно определить как *вторичные знаковые системы,* в том смысле что они образуются на основе естественного языка, высказывают другими средствами то, что могло быть сформулировано с помощью слов.

Структурные исследования всегда имеют предметом не единичные знаки, а их целостные системы, каковыми могут быть *код* или *текст.* Подробнее эти понятия будут объяснены ниже, пока же можно сказать, что код – это условный механизм создания и чтения сообщений в той или иной знаковой коммуникации, а текст – это конкретный результат знаковой деятельности, который обладает собственной внутренней упорядоченностью, иногда очень сложной, например в художественных текстах. Соссюр утверждал, что лингвистика должна изучать только «язык», а не «речь», структурная же семиотика культуры берет более широкий круг предметов: в самом деле, если семиотический код – это аналог абстрактного соссюровского «языка», то текст представляет собой продукт конкретного высказывания, то есть принадлежит «речи», которая тоже находится в ведении семиотики.

Семиотика культуры добилась впечатляющих результатов во второй половине XX века. Ее базовые идеи вошли в состав современных гуманитарных наук, в частности используются при теоретическом исследовании языка и литературы, то есть составляют часть научного багажа, необходимого филологам.

Подробнее. Семиотические исследования получили развитие и помимо изучения культуры как таковой. Философская рефлексия о знаках с давних пор занималась знаками естественными, позволяющими распознавать природу того или иного существа (мы будем в дальнейшем называть их *признаками).* Так рассуждал уже Аристотель: «…если какому-либо роду […] присуще отличительное свойство, как, например, львам – смелость, то необходимо, чтобы был и какой-то знак его. […] Допустим, что таким знаком будут большие конечности…»[9].

В дальнейшем семиотика стала находить не только познавательные, но и коммуникативные знаки в живой природе. Сначала исследованию подверглись системы знаковой коммуникации, которыми пользуются животные и насекомые (например, «танцы» пчел, сообщающих друг другу, где искать мед); современная же *биосемиотика* изучает как особого рода знаковые процессы обмен информацией, происходящий не только между живыми организмами, но и внутри них[10].

В 1970–1980-х годах семиотика подвергла пересмотру структурную лингвистику в традиции Соссюра, исходившую из идеи более или менее стабильного кода («языка» в отличие от «речи»); ученые стали обращать внимание на динамику знаковой коммуникации, где происходит силовое взаимодействие разных кодов, и на то, как сами эти коды постоянно изменяются в процессе социальной коммуникации. Такие исследования шли в разных странах – у Ролана Барта и Юлии Кристевой (род. 1941) во Франции, у позднего Юрия Лотмана в СССР, в «социальной семиотике», сложившейся благодаря работам английского лингвиста Майкла Халлидея (1925–2018)[11] и его последователей Роберта Ходжа (род. 1940) и Гюнтера Кресса (1940–2019)[12]. Социальная семиотика не просто рассматривает знаковую коммуникацию как социальный факт (так поступал еще Соссюр, опираясь на социологию Эмиля Дюркгейма, описывавшую стабильное состояние общества), но подчеркивает в ней динамически-властную составляющую, когда различные знаковые коды накладываются друг на друга в процессе общественной борьбы и полемики. Как и другие направления семиотики, она изучает естественный язык в контексте других знаковых систем, передающих свои сообщения по различным – вербальным, визуальным, аудиальным – каналам; это называется *мультимодальностью* знаковой деятельности.

Включив в сферу своего внимания социокультурные конфликты, которые разыгрываются в знаковой коммуникации, семиотика столкнулась с необходимостью решать особые, уже не чисто познавательные задачи. Многие ее исследования включают ценностный аспект – то есть не просто описывают знаки, но и критически оценивают истинность, добросовестность и художественную содержательность осуществляемой с их помощью коммуникации.

На протяжении многих веков (с раннего христианства до раннего Нового времени) в размышлениях о знаке подразумевались по большей части религиозные или магические знаки, чья достоверность обеспечена их сакральным статусом. В XVIII веке, в ходе общей секуляризации культуры, встал вопрос о знаке, создаваемом людьми для своих собственных познавательных и практических нужд. Такие мирские, не обеспеченные высшим авторитетом знаки подвижны и неустойчивы, они могут искажать смысл передаваемых с их помощью сообщений, прибавлять к нему вторичные сообщения, коммуникация с их помощью чревата недоразумениями, но зато и более гибка и удобна для творческого применения. Божественные

знаки истинны и серьезны – человеческие знаки могут лгать, зато с ними можно играть. Умберто Эко объяснял это так:

> Знаком является все, что может быть взято как значащая замена чего-то другого. Это «нечто другое» не обязательно должно существовать и не обязательно должно фактически сохраняться в момент, когда его заменяет знак. В таком смысле семиотика, вообще говоря, – *это дисциплина, изучающая все то, что может использоваться для лжи*[13].

Отсюда вытекают этическая и эстетическая задачи семиотики: с одной стороны, она занимается *критикой* знака, демистификацией социального дискурса, выявляя в нем механизмы недобросовестной манипуляции, а с другой стороны, вырабатывает программы знакового творчества, включая художественное. С 1960-х годов (а фактически и раньше, но не в рамках семиотики как особой дисциплины) ученые исследуют эстетическую функцию знаков, которые могут использоваться не только для познания и передачи сообщений, но и для достижения художественных эффектов: смеха, трагического ужаса, сопереживания героям и т. д. Эта последняя, эстетическая функция более всего соответствует современному пониманию *культуры,* и ее глубоко исследовали как в Московско-Тартуской школе, так и во французской семиотике 1960–1970-х годов, которая у некоторых своих представителей настолько сблизилась с художественным творчеством, что едва не стала частью литературного «постмодернизма».

Критика знака и творческая игра с ним идут еще дальше: они ставят под вопрос связь между коммуникацией и знаками, ведут к поискам некоммуникативных или же незнаковых (миметических) моделей культурной деятельности. Семиотика интересуется как проектами однозначных искусственных языков (и утопических, и реально-технических – например, в современной информатике), так и возможностями нестандартного, неутилитарного применения знаков, когда они включаются в творческую игру, деформируются, делаются сверхмногозначными или же вовсе бессмысленными и т. д. Одним своим крылом она смыкается с кибернетикой (теорией технических систем коммуникации), а другим – с теорией литературы и искусства, причем в ее радикальных направлениях, опирающихся на опыт авангарда XX века.

2. Знаки, сигналы и признаки

Краткое содержание. *Понятие «знак» конструируется на основе традиций его употребления. Знак следует отличать от смежных с ним фактов: это, с одной стороны, сигналы, требующие лишь адекватной реакции, но не понимания смысла, а с другой – некодированные знаки-признаки, служащие для «уликовой», интуитивной познавательной деятельности.*

Выше, в главе 1, было процитировано определение Умберто Эко: «Знаком является все, что может быть взято как значащая замена чего-то другого»; иначе говоря, в первом приближении знаком можно считать любой факт или объект (вещь, действие и т. д.), используемый как носитель информации. Однако такой широкой дефиниции еще недостаточно. Понятие знака – это не математическое понятие, о значении которого можно произвольно договориться раз и навсегда; исторически оно обросло в языке сложным употреблением, и определение придется *конструировать* исходя из традиций словоупотребления.

Как было сказано, семиотика культуры изучает знаки прежде всего в их коммуникативной, а не познавательной функции. Поэтому для определения знака ей нужно отделить собственно знаковую коммуникацию от других, смежных с нею явлений. Чтобы точнее определить феномен знака, следует отличить его от *сигнала* и *признака.* Подобно знаку, они тоже служат носителями информации, но иначе, чем он, включаются в процесс коммуникации.

Наш следующий пример взят – с изменениями и сокращениями – у Умберто Эко, который, в свою очередь, заимствовал его у другого итальянского ученого, Туллио де Мауро. Решается инженерная, техническая задача: обеспечить безопасность горного водохранилища, не дать ему переполниться до прорыва плотины. В водохранилище устанавливают датчик уровня воды – например, поплавок. Далее система безопасности может строиться по-разному. Элементарное решение: большой поплавок напрямую, механическим рычагом соединяется со шлюзом плотины; тогда вода, достигнув определенного уровня, сама собственным давлением на поплавок приоткроет шлюз, и он спустит избыток воды. Здесь, собственно, нет ни знаков, ни коммуникации: воздействие передается с одного механического устройства на другое в виде энергии, а не информации.

Подробнее. *Энергию* и *информацию* в философии различают как количество и качество движения; и та и другая характеризуют некоторое движение материи (они равно нуждаются в материальном носителе), но энергия – это грубая, недифференцированная величина, а информация – тонкая системная организация этого движения. Информация может передаваться от одной системы другой, не принуждая ее извне, а задавая ей программу собственного, автономного действия. При передаче информации всегда затрачивается также и энергия, но значительно меньше, чем при чисто силовом воздействии. Например, заглохший автомобиль можно толкать вручную (энергия), а можно попытаться запустить его двигатель, дав ему правильные команды (информация).

При втором, более сложном решении открытие шлюза происходит по команде удаленного распорядительного устройства, которое получает *сигналы* (экономные информационные импульсы) от датчика и посылает в ответ другие сигналы, управляющие шлюзом. Для этих сигналов требуется канал связи (например, электрический кабель) и код, позволяющий выражать грубые механические процессы (подъем датчика-поплавка, открытие створок шлюза) в виде кратких слабых модуляций электрического тока. Код может быть совсем простым, состоящим всего из двух элементов – условно говоря, загорается или не загорается сигнальная лампочка, – а может усложняться всевозможными резервными системами, страхующими от сбоя. На случай выхода из строя одной лампочки вводится резервная линия с дополнительной лампочкой, которая будет, допустим, не загораться, а гаснуть в момент опасности; на распорядительное устройство может поступать не просто короткий сигнал «опасность», но и более сложные сведения о состоянии дел, с градацией уровней опасности («норма», «тревожное повышение», «опасное повышение», «высший уровень угрозы» и т. д.). Иными словами, такая коммуникационная цепь может быть очень сложной и развитой – но в ней не будет ни одного *знака,* только *сигналы.*

Знак появляется лишь при третьем решении – если у пульта управления сидит человек, оператор, который при загорании сигнальной лампочки может не просто среагировать на угрозу наводнения (это умеет делать и машина), а *понять* ее: например, встревожиться, испугаться, осознать само понятие «опасность» или «наводнение». Чтобы сигналы служили знаками, в цепи коммуникации должен циркулировать *смысл,* а не просто информация.

> Когда мы имеем дело с машиной, мы не выходим за рамки кибернетики, а кибернетику интересуют только *сигналы.* Но если в коммуникации участвует человек, то мы должны говорить не о мире сигнала, но о мире *смысла*[14].

Итак, бывает коммуникация без знаков, использующая сигналы. Чаще всего – в технике; при коммуникации между людьми сигналы обычно служат первичным материалом, опорой для знаков – например, буквы в языке представляют собой сигналы, они распознаются не только людьми, но и техническими устройствами, однако сами по себе не содержат смысла, в отличие от слов и фраз, которые из них складываются[15]. *Сигнал – это носитель намеренно отправленного информационного сообщения, которое не содержит в себе понятийного смысла.*

Возможна и обратная ситуация, когда «знак» или нечто вроде знака возникает вне коммуникации. Сигнал, по определению, всегда кем-то или чем-то намеренно отправлен, а *самопроизвольно, без сознательного намерения возникшие факты, которые прочитываются как носители информации,* будет точнее называть *признаками*.

Подробнее. Нередко их именуют также *индексами,* ссылаясь на Ч.С. Пирса, определявшего знаки-индексы по материальной причинно-следственной связи между их означаемым и означающим. В некоторых языках слова «признак» и «индекс» просто совпадают (таково, например, французское indice). В таком смысле индексами являются вообще все факты действительности: в самом деле, у любого реального факта есть причины и следствия, «знаком» которых он может стать, и тогда получается, что подавляющее большинство познавательных актов, совершаемых людьми или другими живыми существами, представляют собой «чтение» индексов (животное по запаху находит пищу и т. д.). Но, как было сказано в главе 1, семиотика культуры изучает не познавательные, а коммуникативные знаки, специально предназначенные для передачи смысла; лишь такие «настоящие» знаки, удовлетворяющие не только условию причинно-следственной связи означающего и означаемого, но и дополнительному условию преднамеренности, мы будем в дальнейшем называть знаками-индексами, отличая их от признаков, функционирующих вне преднамеренной коммуникации. Если обратиться к примерам индексов, приведенным Пирсом, то походка вразвалку, по которой опознают моряка, является *признаком* (она никем не предназначена для

сообщения информации), тогда как *знаками-индексами* в строгом смысле слова будут флюгер, указывающий направление дующего на него ветра (он специально так сконструирован), или стук в дверь, которым посетитель обозначает – разумеется, намеренно – свое присутствие и просьбу его впустить[16].

Работа с признаками заслуживает более подробного описания, так как она хоть и не относится к настоящей знаковой коммуникации, но часто соприкасается с нею и даже может создавать иллюзию «общения» с каким-то партнером. Примерами такой работы может служить деятельность охотника, сыщика, врача-диагноста. Для всех троих задача ставится в одном и том же виде: есть кто-то или что-то, скрывающееся в некотором пространстве (зверь в лесу, преступник в городе, болезнь в организме), что необходимо обнаружить. При этом провести сплошное, фронтальное обследование пространства невозможно или неэкономично: нельзя прочесать весь лес, разделив его на мелкие участки, или устроить облаву, проверив всех жителей города, или непосредственно осмотреть каждый орган, каждую клетку человеческого тела. Это была бы высокозатратная, энергоемкая операция с невыгодным результатом – скажем, вместо излечения пациента придется его убить, чтобы тщательно анатомировать труп в поисках патологии (кстати, в старину анатомия и диагностика существовали как две совершенно различные области медицины, которыми занимались члены разных корпораций). Обычно охотники, сыщики и диагносты действуют иначе: анализируют информацию в поисках признаков – звериных следов, криминальных улик, болезненных симптомов. Часто это малозаметные, случайные, бросовые факты, у которых нет никакого «автора» или «отправителя»: отпечатки ног и звериных лап, клочки шерсти или одежды, грязь на обуви, пепел от сигареты, реакции и выделения организма. Такой поиск носит во многом интуитивный характер, опирается на индивидуальный опыт, а не на общественно признанную конвенцию; этому искусству нельзя научиться, прочитав учебник, здесь или вообще нет устойчивых правил, или они не заменяют практического навыка. Читаемые признаки несут информацию, но это природные «знаки», не опирающиеся ни на какой культурный код, поэтому приходится каждый раз заново интерпретировать их, заново принимать рискованное решение об их значении. Вместе с тем это не сигналы, ведь они никем и ничем не были посланы намеренно. Сам объект поиска вовсе не пытался наследить – это вынужденный, побочный продукт его деятельности: животное должно перемещаться, оставляя отпечатки лап, преступнику

захотелось покурить, и он оставил пепел или окурок. Следы, улики, симптомы – это такие «знаки», которые никто не хотел посылать, их словно посылает кто-то другой, какой-то демон.

Такая ситуация эмблематически изображена в рассказе английского писателя Гилберта Кита Честертона «Сапфировый крест». По улицам города двигаются трое: гениальный сыщик, не пропускающий ни одного следа, гениальный вор, не оставляющий никаких следов, и простоватый на вид священник патер Браун, притворяющийся легкой жертвой вора, а на самом деле – тот самый демон: он идет вместе с вором, оставляя на пути всякие смешные, бросающиеся в глаза следы-улики, по которым их обоих найдет сыщик. В притче Честертона объект преследования аналитически разделен на двух персонажей: идеальный преступник ничем не обозначает своего присутствия, его никто не запоминает, он невидим в толпе, а патер Браун, напротив, воплощает его неидеальную ипостась – реального человека, который не может не наследить. Но поскольку в новелле он выступает как отдельный персонаж, то вместо случайных следов направляет сыщику намеренные сигналы: интуитивный, неформализованный поиск по уликам доводит, дооформляет до коммуникации, *сигнализирует* о себе.

Подробнее. С философской точки зрения след можно рассматривать как спонтанное проявление Другого, предшествующее возможной сознательной коммуникации с ним. В этом смысле след подобен *лицу,* которым непосредственно являет себя инаковость другого; вместе с тем след вводит перспективу времени – он всегда оставлен когда-то в прошлом, является «знаком» (мы скажем «признаком») былого. Эмманюэль Левинас писал об этом так: «Запредельное, откуда приходит лицо, значимо так, как след. Лицо находится в следе абсолютно минувшего, абсолютно прошедшего Отсутствующего […]. Но в этом смысле всякий след есть знак. Вдобавок к тому, что знак означает, он есть прошлое того, кто подал знак»[17].

Работа с признаками образует древнейший комплекс культурных навыков, который итальянский историк Карло Гинзбург (род. 1939) назвал «уликовой парадигмой»[18]. Эти навыки включают не просто нахождение и опознавание, но и «чтение», интерпретацию признака, выяснение его неочевидного смысла. Признаки никем не посылаются и соответственно не опираются на устойчивый код, тем не менее их эффективный поиск и надежная дешифровка возможны только в контексте – например, при знании структуры пространства, в которую они

вписаны (топографии леса, социальной структуры города, анатомии и физиологии организма). Это показывает эпизод с исследованием монастырской библиотеки в романе Умберто Эко «Имя розы». Пытаясь разыскать в библиотеке тайную комнату, двое персонажей поначалу действуют наугад – ночью пробираются в библиотеку и… немедленно сбиваются с пути в лабиринте комнат. Наутро, выбравшись наружу, один из них принимается изучать структуру здания: обходит его со всех сторон, фиксирует длину стен, количество и расположение окон и т. д. и составляет предположительную (неполную, неокончательную) схему, которая поможет со второй попытки безошибочно дойти до нужного помещения. Структура обследуемого пространства заменяет собой другую структуру – знакового кода, которого лишены случайные, ненамеренно оставляемые признаки.

Отношения между людьми и, соответственно, сюжеты художественных произведений часто развиваются именно по «уликовой» модели, без обмена намеренными знаками или наряду с ним, поверх него. Ролан Барт с такой точки зрения описал ситуацию влюбленности: влюбленный хочет узнать, как относится к нему любимый человек, а тот уклоняется от прямого объяснения, то есть коммуникация по главной, волнующей влюбленного проблеме тормозится. Он не может задать прямой вопрос – не только от застенчивости, боязни открыть себя и не только из страха получить неблагоприятный ответ, но и от понимания, что любимый, возможно, и сам не вполне отдает себе отчет в своих чувствах и, если спросить его в упор, может ответить неверно, повинуясь каким-то сиюминутным побуждениям. В таких условиях влюбленному приходится вместо обмена намеренными знаками разгадывать случайные, непреднамеренные признаки в поведении любимого человека: жесты, интонации, выражения лица[19]. Они могут быть обманчивы, не иметь касательства к отношениям с данным партнером; они не были адресованы ему, изначально *ничего не значили* и носят как бы природный характер. Влюбленный декодирует и одновременно до-кодирует эти признаки, превращает их в настоящие знаки, приписывает им смысл, которого в них изначально могло не быть. Поскольку устойчивого кода нет, он разрывается между равновероятными противоречивыми объяснениями (слезы на глазах любимой – что это: знак ответной любви, сострадания, истерики?). Такая односторонняя, неполноценная коммуникация длится до тех пор, пока эти двое наконец не объяснятся между собой, хотя бы намеками. Дальше они уже станут обмениваться намеренными

знаками, которые по-прежнему могут быть двусмысленными, не обязательно правдивыми (вместо искреннего чувства за ними может скрываться стратегия соблазнения или кокетства), возможно, даже враждебными, но во всяком случае появится минимум взаимопонимания: оба партнера будут точно знать, что обсуждают свои чувства.

На уровне общественных отношений та же модель семиотической деятельности применяется при дивинации (гадании). Как известно, в некоторых традиционных обществах дивинация играет очень большую роль – например, в античной цивилизации все важные решения принимались только по получении ответа от оракула или результатов гадания. При дивинации человек получает (неизвестно от кого – от божества, от мировой судьбы?) двусмысленные незакодированные *знамения* — род признаков, которые не знает, как толковать. Считается, что они знаменуют нечто важное и неизвестное, потому их волей-неволей приходится разгадывать, обращаясь к помощи специалистов (жрецов, гадателей). Нередко толкования оказываются ошибочными, события развиваются вопреки предсказаниям, но людей ободряет уже сам процесс толкования. Дивинация обеспечивает индивиду или социальной группе успокоительное ощущение коммуникации, пусть призрачной, с кем-то неведомым; именно поэтому, столкнувшись с несостоятельностью прогноза, люди часто склонны винить не само предвестие, а его интерпретацию: знамение было истинным, это мы неверно его истолковали. Иными словами, содержание таких знамений менее важно для реального функционирования в обществе, чем сам факт их циркуляции; они служат не столько для реального обмена информацией и даже не для поиска какого-то реального объекта, сколько для социальной интеграции, сплочения группы, для поддержания более или менее иллюзорного контакта с Другим.

Следы, улики или знамения восполняют недостаток настоящих знаков. Следопыт, гадатель и т. п. пытается нечто выяснить: местонахождение зверя на охоте, волю божества при дивинации. Вообще говоря, искомое знание могло бы быть добыто и путем знаковой коммуникации. Если она происходит не с самим объектом поиска, а с кем-то другим (охотника могут навести на зверя, сыщику могут донести на преступника), то такое знание будет считаться менее ценным, менее заслуженным, чем полученное путем чтения следов-признаков; если же партнер по коммуникации совпадает с объектом поиска/ желания (любимый человек может признаться влюбленному в ответном чувстве, божество может раскрыть духовидцу свой промысел),

оно, наоборот, будет цениться дороже. В любом случае разгадывание симптомов и знамений начинается, когда не хватает собственно знаков, так как нет устойчивого контакта и более или менее определенного кода, – тогда-то, пытаясь восполнить дефицит намеренных знаков или сигналов, люди начинают оперировать несистемными, несигнальными, ненамеренными признаками.

3. Структура знака

Краткое содержание. *Схемы, которыми описывается структура знака, могут быть двучленными и трехчленными. Они различаются между собой тем, какое место занимает в них интеллектуальный элемент – понятие. В семиотике культуры особенно широко применяется соссюровское двучленное определение знака, где и означающее и означаемое носят идеальный, нематериальный характер.*

Выше уже говорилось, что Чарльз Сандерс Пирс предложил разделить все знаки – неважно, природные или культурные – на *индексы,* связанные с обозначаемым предметом отношением причины/следствия (дым – индекс или, точнее, признак огня), *иконические знаки,* обладающие сходством, подобием с обозначаемым предметом (рисунок – иконический знак того, что он изображает), и *символы,* связь которых с означаемым чисто условная (имя «Петр» – условный, произвольно выбранный знак индивида, который носит это имя). Такая классификация и поныне широко применяется в семиотике, хотя с точным определением некоторых ее классов – особенно индексов и иконических знаков – возникают серьезные проблемы. Во всяком случае, структура знака определяется не только тем, каким образом он связан с обозначаемым предметом; описать эту структуру – значит прежде всего определить место, которое занимает в ней *смысл*.

В отличие от признака и сигнала, *знак* в культуре – *это намеренно созданный носитель понятийного сообщения.*

Подробнее. «Намеренно созданный» не обязательно означает «сознательно созданный». Многие бытовые знаки – например, повседневные приветствия – мы производим почти бессознательно, тем не менее в них есть общее намерение «быть вежливым»; не совсем осознанными являются и многие коннотативные сообщения, способные, однако, транслировать отношения власти (см. главу 5). «Создать знак» также не обязательно значит физически его изготовить. Цветок, сорванный мною на лугу, вырос там сам собой, без всякого труда с моей стороны, но я *делаю* его знаком любви, когда дарю его любимой женщине. Точно так же современное искусство широко пользуется приемом «находки» (или ready-made) – включает в свои произведения реальные природные или бытовые объекты, часто никак материально не обработанные: будучи помещены в

художественную рамку, например выставлены в музее, они становятся намеренно созданными знаками, о значении которых могут глубокомысленно спорить критики.

Знак несет в себе заложенный кем-то смысл и требует понимать его. Проснувшись, мы видим свет за окном и осознаем, что наступило утро, – то был признак, где, строго говоря, нечего понимать, надо просто реагировать (вставать). Мы слышим звонок будильника – знака по-прежнему нет, есть только сигнал, подаваемый нами себе (я вчерашний подаю сигнал себе сегодняшнему, спящему), и в нем опять-таки нечего понимать, на подобный сигнал может адекватно среагировать и дрессированное животное. Но вот фраза, которой слуга каждое утро будил графа де Сен-Симона, впоследствии знаменитого теоретика-утописта: «Вставайте, господин граф, вас ждут великие дела», – это уже настоящий знак, насыщенный социальным смыслом. Кроме прямого «сигнального» значения в нем прочитываются в плане прагматики – иерархическая структура отношений между слугой и господином (слуга встает первым и почтительно будит господина); в плане синтактики (в данном случае стилистики) – напыщенность тона, отвечающая самочувствию высшего, благородного класса; и, наконец, в плане семантики – сословная этика дворянства, элиты, считающей своей обязанностью не лежать на боку и не трудиться ради пропитания, а совершать великие дела ради славы. В лице слуги целое общество напоминает господину о его социальном долге. Для такой «идеологической» побудки могут служить знаки разные по материальной природе: не только словесные, но и, скажем, музыкальные – колокольный звон, исполнение марша, государственного гимна и т. п.

Наличие в знаке (в отличие от признака или сигнала) смыслового, понятийного содержания заставляет уточнить распространенное определение его структуры, которое идет от античности и выражается латинской формулой aliquid pro aliquo, «что-то одно вместо чего-то другого» (ср. аналогичное определение из книги Умберто Эко, приведенное в главе 1). При таком определении знак можно мыслить как материальный объект, вещь, которая заменяет, *обозначает* какую-то другую вещь; для смысла как такового места не остается, то есть здесь определяется скорее признак или сигнал, чем настоящий знак.

Полноценные учреждаемые культурой знаки устроены сложнее. Если мы видим холмик, а на нем – обелиск, стелу, крест и т. п., то понимаем: перед нами надгробье (очень древний, вероятно, один из изначальных типов знака). По классификации

Пирса, его можно было бы счесть знаком-индексом, намеренно созданным, но связанным причинно-следственным отношением с материальным объектом, на который он указывает: под надгробьем захоронено мертвое тело, оно и вытеснило землю, образовав холмик. Однако понимаемый нами семиотический *смысл* надгробья – не останки мертвого сами по себе, а целый комплекс невещественных понятий, связанных с ними условным, а не причинно-следственным отношением: это и почтение к покойным, и религиозная вера (разные формы надгробья отсылают к разным вероисповеданиям), и преемственность коллективной памяти, и принадлежность земли определенному роду, племени, государству (в римском праве участок земли с могилой предка считался неотчуждаемым достоянием рода и не мог быть продан или как-то иначе перейти к чужим)[20]. Итак, материальное означаемое, останки, – лишь повод к другому, смысловому означаемому, без которого мы вряд ли так высоко ценили бы подобные знаки; знак-индекс развивается в условный знак-символ.

Так же и иконические знаки (согласно классификации Пирса, обладающие сходством с обозначаемым объектом) в своем реальном функционировании легко превращаются или ко крайней мере включаются в символы. Возьмем дорожный знак: белый треугольник с красной каймой, а в нем нарисована изогнутая стрелка, направление которой соответствует направлению расположенного впереди поворота. Можно ли считать, что это просто иконический знак, аналогически (по сходству) *изображающий* поворот? Вспомним, что такой знак никогда не встречается на проселочной дороге или на городской улице, где приходится ехать медленно и потому даже крутые повороты не опасны для движения. Знак устанавливают на шоссе, где для быстро едущего автомобиля поворот грозит аварией; то есть смыслом знака является не поворот как материальный факт, а понятие «опасность» и предложение водителю сбавить скорость или хотя бы быть внимательнее. Таким образом, целостное знаковое выражение, «фраза», считываемая водителем, оказывается уже не иконической, но конвенциональной, элементом кода дорожных знаков (их таблица содержится в Правилах дорожного движения), а понятие «опасность» условно обозначено треугольной формой этого *предупреждающего* знака. Изогнутая стрелка всего лишь специфицирует вид опасности; иконическое включается в символическое.

Итак, определение знака как вещи, замещающей другую вещь, – слишком широко и недостаточно, применимо скорее к сигналам и признакам и плохо улавливает фактор смысла,

присутствующий в знаковой коммуникации. При более сложном определении знака между двумя его материальными, вещественными сторонами как раз и вклинивается третий, чисто интеллектуальный смысловой элемент – *понятие.*

Подробнее. В логике под *понятием* обычно подразумевают мысленное единство, которое определяется, с одной стороны, множеством соответствующих ему объектов (оно называется *объемом* понятия), а с другой стороны, множеством черт, которые отличают данные объекты от всех прочих (это *содержание* понятия). Например, объем понятия «собака» составляют все реальные и воображаемые псы, а чтобы определить его логическое содержание, нужно выделить характеризующие их общие черты: животное, четвероногое, хищное, приручаемое, обычно покрыто шерстью… Достаточно ли этих черт – всякий ли такой объект будет собакой? Пожалуй, нужно еще, чтобы она лаяла, иначе как отличить ее от кошки? Тогда как же мы с первого взгляда отличаем собаку от кошки, пока они молчат?..

Как видно уже из этого элементарного примера, точное определение понятий, их объема и содержания – сложная задача. Отсюда проистекает много недоразумений, опасной путаницы, когда разные люди неосознанно определяют одно и то же понятие по-разному.

В семиотике понятие получает различные интерпретации и по-разному располагается в теоретических моделях знака. Эти модели следует помнить, потому что они, одни лучше, другие хуже, применимы к разным видам знаков – например, символическим и иконическим.

Английские ученые Чарльз Огден (1889–1957) и Айвор Ричардс (1893–1979) в 1923 году предложили трехчленную схему знака – так называемый «семантический треугольник»[21]. Три его вершины представляют собой *символ* (чувственно воспринимаемое материальное тело знака – например, звучащее слово), *концепт* (интеллектуальное содержание понятия) и *референт* (объект или объекты, к которым отсылает знак, то есть логический объем понятия). Эти три элемента онтологически неоднородны: символ и референт – материально-чувственные объекты, а концепт – чисто интеллектуальный. В приведенном выше примере с дорожным знаком референтом, или денотатом, является конкретный поворот дороги, а концептом – общее понятие «опасный поворот».

Подробнее. Семантический треугольник Огдена – Ричардса

отчасти схож по структуре с трехчленной схемой не знака, а логического *понятия,* созданной ранее немецким логиком Готлобом Фреге (1848–1925), поэтому его иногда именуют также «треугольником Фреге». Названия вершин могут варьироваться: референт называют также *денотатом* или *значением,* а концепт – *смыслом* знака. Другим предшественником Огдена и Ричардса был Пирс, предложивший свою трехчленную модель знака: «Знак посредствует между знаком-*интерпретантой* и его объектом»[22]. Под «интерпретантой» (или, в других переводах, «интерпретантом») Пирс понимал эквивалент отправленного знака, образующийся в сознании получателя. Имеется объект, который обозначают знаком, а далее получатель знака *интерпретирует* его. Таким образом, пирсовская философская модель объединяла две функции знака: коммуникативную (знак передает информацию об объекте от одного человека другому) и познавательную (в ходе интерпретации полученного знака его содержание может обогатиться).

Для некоторых особых категорий знаков семантический треугольник как бы сплющивается, сводя к нулю одну вершину – либо концепт, либо референт. В естественном языке примером знаков первого типа являются имена собственные: у них есть определенный референт (множество лиц или объектов, которые носят данное имя) и нет или почти нет концептуального смысла (черт, специфически принадлежащих этим лицам или объектам). «Есть множество собак по имени Fido, но они не обладают никаким общим свойством Fidoness, “фидоизм”», – объяснял Роман Якобсон[23]; нет такой черты, которая была бы свойственна всем тем и только тем псам, что носят эту кличку, то есть имени собственному соответствует вырожденное понятие, обладающее логическим объемом, но не содержанием. У имени собственного бывает лишь вторичное значение – «семантическая аура», которая описывается понятием коннотации (см. ниже, в главе 5): например, русские имена «Ванька» и «Иван Иванович» могут денотировать одного человека (у них общий референт), но при этом коннотировать разный общественный статус этого лица, разное отношение к нему[24].

Противоположный случай образуют некоторые местоимения, у которых есть определенный (правда, очень абстрактный) смысл, а референт практически неограничен. Концептуальный смысл местоимения «что» еще можно выразить употреблявшимся в средневековой философии понятием «чтойность», но оно настолько общо, что его референтами могут служить едва ли не любые объекты, у которых нет больше никаких общих черт. Такие

предельные типы знаков – имена собственные и местоимения – служат моделями двух идеальных типов мышления, реально сосуществующих и взаимодействующих в культуре: так называемое мифологическое мышление опирается на модель собственных имен – оно, например, делит мир не на логические, а на тотемические классы, обозначаемые именем того или иного тотемного животного; более привычное сегодня концептуальное мышление стремится оперировать чистыми понятиями, которые описывались бы не по материальным, а только по смысловым параметрам, поэтому для него важны логические операции с местоимениями, заменяющими конкретно-материальные имена, или же с числами – выражением чистой количественности, независимой от того, что именно служит предметом счета[25].

Знак, определяемый по модели семантического треугольника, – это социально учрежденный знак: я не сам его придумал, меня ему научили, и я идентифицирую его, исходя из условной традиции. Это не просто часть моего индивидуального опыта (как признаки, которые я умею распознавать), а элемент надличной культурной памяти. Однако это все еще отдельный, изолированный знак, он не соотносится с другими знаками и не связан необходимо с системой кода; оттого-то его компоненты могут быть смутны, а иногда и сокращаются до нуля. Если же, как чаще всего и бывает, знаки включены в социальную систему коммуникации, то главное в них – взаимные отношения. Для их описания служит структурное определение знака, разработанное Ф. де Соссюром.

В соссюровском знаке опять не три, а две части, но обе они – *означающее* и *означаемое* — представляют собой не материальные, а психические объекты. Означающее определяется как акустический или графический *образ* (например, произносимого или написанного слова), а означаемое – как *понятие,* характеризуемое только своим логическим содержанием, а не объемом. Реальный референт, образующий этот объем, исключается из анализа знака, выносится за скобки, знак полностью дематериализуется. Дело в том, что психический образ и абстрактное понятие, в отличие от материального объекта, схематичны, они не полностью воспроизводят звучание слов и облик объектов, экономно упрощая их до отдельных черт. Реальные вещи и звучащие слова слишком конкретны и неповторимы, а в знаковой структуре их заменяют абстрактные схемы, составленные из стандартных, повторяющихся отличительных характеристик. Эти схемы легко сравнивать аналитически, по отдельным элементам, как мы сравниваем понятия «собака» и «кошка» (например, различая их по

релевантной характеристике лая/мяуканья). Так же и звуковой образ слова может структурироваться и поддается исчислению по немногим единицам – фонемам. Итак, преимущество соссюровской схемы знака – возможность *структурного* изучения языка и других знаковых систем, включающих много соотнесенных между собой знаков. Дематериализация и структурное определение знака стали революционным достижением, сделавшим семиотику одной из ведущих гуманитарных наук, образцом для описания других видов социальной и культурной реальности.

Выше, в главе 1, цитировались слова Соссюра, которые фактически применимы к устройству не только языка, но и любой системы символических знаков: «в языке нет ничего, кроме различий», ничего, кроме нематериальных отношений между элементами. Собственная природа этих элементов несущественна, важны лишь системные отношения между ними: например, возможны разнообразные индивидуальные и диалектальные варианты произношения русской фонемы *о,* все они не имеют значения для сообщения смысла, лишь бы соблюдалось значимое отличие этой фонемы от других (хотя в некоторых случаях и оно может нейтрализовываться, когда, например, *о* произносят как *а).* Это удобно для умственных операций, для выработки правил, для создания новых систем. При определении отдельного изолированного знака (неважно, двух- или трехчастного) предполагается уже готовый мир материальных референтов, обладающий своей внезнаковой логикой, которую знаки должны адекватно «отражать». Напротив того, у систем, образованных из структурных знаков, творческие возможности шире: такие знаки создаются независимо от референта, их система задает категориальную сетку, с помощью которой люди членят и осмысляют реальный мир; иными словами, такая знаковая система сама структурирует свое содержание. Отсюда, в частности, вытекает известный факт, что каждый язык, да и вообще каждая более или менее развитая знаковая система, создает собственную картину мира, по-своему классифицирует его объекты: например, изначально одинаковый для всех людей физический спектр солнечного света – непрерывная полоса тонов от оранжевого до фиолетового – по-разному членится в разных языках и культурах, набор цветов, различаемых и обозначаемых отдельными словами, варьируется как по составу (богаче или беднее), так и по границам между ними.

Свобода структурирования знаковых систем заставила лингвистов XX века – Соссюра, Якобсона – заново пересмотреть старинную проблему «произвольности знака» (имеется в виду

условный знак-символ по Пирсу, так как две другие категории знаков – индексы и иконические знаки – по определению непроизвольны, мотивированы обозначаемыми предметами). Напомним, что об этой проблеме спорили еще герои платоновского диалога «Кратил»: должна ли каждая вещь называться единственным «правильным» именем, соответствующим ее сущности, или же люди свободно создают знаки-имена, без оглядки на сущности вещей? Современная наука в основном склоняется ко второму ответу: доказательством служит то, что означающее и означаемое в знаке могут по-разному комбинироваться в разных системах. Одна и та же идея (концепт), определяющая всем известный предмет мебели, называется совершенно непохожими друг на друга словами «стол» в русском языке и «table» в английском и французском (в последних двух случаях слова хоть и пишутся одинаково, но по-разному произносятся). Одна и та же социальная ситуация траура обозначается в европейских культурах черной одеждой, а в дальневосточных – белой. Тем не менее структурная семиотика вносит важное уточнение: знак не мотивирован обозначаемой вещью, которая вообще выведена за рамки знака и знаковой системы, – однако мотивирован, обусловлен структурой самой этой системы, значащими оппозициями, в которые он входит. Французский лингвист Эмиль Бенвенист (1902–1976) объяснял это так: отдельный человек не может называть вещи как угодно – его не поймут другие люди, – но и весь язык в целом не свободен в образовании слов и словесных форм, их произношение и значения подчиняются общим структурным правилам данного языка; даже новые слова обычно образуются по модели уже существующих, например прибавлением стандартных префиксов и суффиксов[26]. Сходным образом обстоит дело и в других, невербальных знаковых системах. В системе цифрового счисления новые числа следуют модели предшествующих (скажем, число 100 – «десять раз по десять»). В системе повествовательных событий, о которой будет подробнее сказано в главе 10, взаимосвязанными, а следовательно взаимно мотивированными, являются такие пары элементов, как «намерение» – «исполнение», «борьба» – «исход борьбы». Таким образом, знак-символ не совсем произволен, поскольку в своем формировании и функционировании зависит от других знаков; немотивированным остается лишь отношение знака с референтом или означающего с означаемым внутри знака.

Структура знаковой системы, определяющая отношения ее элементов, называется *кодом*. Код включает в себя набор структурных единиц, обладающих устойчивым значением и

связанных отношениями сходства и различия, то есть *оппозициями* (например, в русском языке *п* и *б* образуют оппозицию глухой и звонкой губных фонем), а также правила операций, которые можно производить с этими единицами. Можно сказать, что код состоит из «словаря» и «грамматики», которые в разных знаковых системах могут быть более или менее развиты и точно описаны[27]. Например, в коде дорожных знаков единицами являются четко кодифицированные символы («поворот», «стоянка» и т. д.) и общие формы знака, соответствующие разным его категориям (треугольный знак – предупреждение, круглый – запрет и т. д.); а правила их сочетания довольно свободны – разные символы могут помещаться на знаках разного типа (скажем, буква Р – и на знаках, разрешающих стоянку, и на знаках, запрещающих ее). Иначе обстоит дело с визуальными знаковыми системами, о которых подробнее будет сказано в главе 9: в них знаки-изображения очень многочисленны, подобно предметам, которые они обозначают, и для анализа таких знаков лучше подходит трехчленная, чем двучленная модель. Например, в системе классической живописи единицами служат фигуры, типы лиц, предметов и т. п. – невозможно составить их исчерпывающий словарь[28], зато отношения между ними немногочисленны и образуют композицию картины (контраст, параллелизм и т. д.).

Знаковый код, как и отдельный знак-символ, является условным, он существует по соглашению участников коммуникации и обеспечивает ее понятность для всех сторон. Созданные с его помощью сообщения поддаются перекодировке, переводу в другой код, каковыми являются не только собственно переводы с одного естественного языка на другой, но и письменная запись устной речи, чтение вслух печатного текста, исполнение музыкальной пьесы по нотам, театральная постановка или экранизация литературных произведений и т. д.

4. Первичные знаковые отношения: парадигма и синтагма

Краткое содержание. *Основные отношения между знаками определяются двумя операциями – выбором и комбинацией. Первая операция выделяет из виртуального набора относительно эквивалентных элементов один, который будет использован для сообщения, вторая – расставляет отобранные знаки в сообщении. Результатом этих операций является неравномерная семантизация реальности, в которой выделяются знаки.*

Вслед за Соссюром семиотика выделяет две группы первичных операций, посредством которых структурируются продукты знаковой деятельности, то есть сообщения: операции *парадигматические* — выбор из числа взаимозаменимых и исключающих друг друга элементов – и *синтагматические* – комбинирование элементов, способных присутствовать вместе. В языке и ряде других знаковых систем эти операции располагаются на двух перпендикулярных осях, наподобие декартовских координат в математике. В каждый момент речи или письма человек выбирает один из более или менее эквивалентных элементов языковой системы – не тождественных и не обязательно подобных друг другу, но взаимозаменимых и употребительных в данном случае, которые вместе образуют *парадигму* (та или иная фонема, выражение, синоним и т. д.); а выбранные элементы он размещает один за другим, комбинируя и составляя из них *синтагму*. Выбор осуществляется мысленно, из отсутствующих элементов, хранящихся в памяти, а комбинация – реально: уже отобранные элементы получают материальное выражение в речи или на письме. Например, чтобы ввести во фразу сказуемое, мы выбираем его из огромной парадигмы, образуемой всеми глаголами нашего языка (включая глагол «быть», часто опускаемый в именных сказуемых), а все прочие, невыбранные глаголы остаются в памяти, в виртуальном состоянии; в актуальном же словесном выражении – синтагме, то есть фразе – с этим глаголом будут сочетаться другие части речи: существительные, наречия и т. п.

Парадигматические и синтагматические операции можно представить в форме двух осей только для тех знаковых систем, где означающее имеет *линейный* характер, то есть его элементы – знаки, буквы, слова – необратимо следуют друг за другом по одной линии, во времени речи или в последовательности письма.

Но не во всех знаковых системах означающее линейно, бывает, что его элементы не следуют друг за другом, а одновременно соприсутствуют в пространстве. Например, высокосемиотичным объектом является *костюм,* он не только служит человеку для практических надобностей, но еще и много что *означает* (возраст, пол, класс, нацию, религию, ситуацию, моду, индивидуальный стиль и т. д.). В образующих его операциях тоже можно выделять парадигматические и синтагматические: человек выбирает вещи из гардероба и надевает их в определенном порядке. Однако этот порядок, то есть синтагма костюма, не является линейным; конечно, у человеческого тела имеется природная вертикальная ось, но не все элементы одежды взаимно расположены по ней – это еще можно сказать о пиджаке и брюках, но не о пиджаке и пальто. Синтагма одежды как знакового комплекса носит чисто культурный характер и мало зависит от природно-анатомической формы костюма. Здесь, как и в языке, парадигму образует комплекс элементов, которые не могут соприсутствовать в одном знаковом выражении (в одном конкретном костюме), между ними следует делать выбор. Скажем, для мужского костюма элементами парадигмы будут шляпа и кепка – их нельзя надеть одновременно, и выбор между ними значим, иногда даже социально значим: в Советском Союзе эти головные уборы отличали служащих от рабочих, подобно тому как в некоторых других странах то же значение имела оппозиция белых и синих воротничков. Синтагмой является сочетание элементов в составе одного костюма – скажем, сочетание шляпы и пиджака или пиджака и пальто: между такими элементами не требуется делать выбор, их носят одновременно, но при этом они, вообще говоря, не выстраиваются в одну линию, как слова в устной речи или на письме. Так же и в визуальных искусствах синтагма обычно не имеет линейного характера; например, в классической живописи значимым является расположение персонажей, пейзажный фон или интерьер, позы и выражения лиц, колорит, освещение и т. д. – все это соприсутствующие в одной картине элементы нелинейной синтагмы. Таким образом, в плане синтагматических операций естественный язык представляет собой частный, хотя и важный случай среди знаковых систем.

От преобладания того или другого типа операций зависит упоминавшееся выше разделение знаковых систем на коды и тексты: система, основанная на виртуально-парадигматических отношениях, хранящихся в памяти субъектов коммуникации, представляет собой *код,* а система, основанная на актуально-синтагматических отношениях между материально, внешне выраженными элементами, – *текст.* Например, в речи на

естественном языке мы выбираем элементы абстрактного кода – фонемы, лексемы, правила их сочетания и т. д. – и комбинируем их в конкретном высказывании-тексте.

С различием двух первичных знаковых отношений связано также различие двух базовых операций мышления – *метафоры* и *метонимии.* В риторике их определяют как «фигуры стиля», но по сути это нечто большее – два фундаментальных механизма сознания, которые проявляются не только в художественном творчестве, но и в патологических нарушениях речи (афазии), в различных видах магии, в разных способах ассоциации идей. Роман Якобсон отмечал, что метафора (ассоциация значений по сходству) преобладает в романтизме и символизме, а метонимия (ассоциация значений по смежности) – в реализме. В основе их оппозиции – «два полюса языка», определяемые операциями выбора и комбинации:

> Адресат воспринимает данное высказывание (сообщение) как *комбинацию,* составленную из отдельных частей (предложений, слов, фонем и т. д.), *выбор* которых осуществляется из всех возможных компонентов языкового кода. Части, способные объединяться в контекст, образуют отношение *смежности,* в то время как в субститутивной конфигурации знаки сочетаются в зависимости от степени *сходства* между ними, охватывающего эквивалентность синонимов и общего ядра антонимов[29].

Как это происходит конкретно? Каждый из нас иногда оказывается в положении больного-афатика, когда забывает нужное слово; это происходит особенно часто, когда мы пользуемся чужим, недостаточно знакомым языком. Чтобы выйти из положения, можно либо подыскать более или менее приблизительный синоним или пароним (вместо забытого русского слова «кровать» иностранец или ребенок может сказать «постель» или даже «крывать» – неправильно, но понятно, потому что похоже по звучанию), либо заменить слово «описательным» выражением, объясняющим, например, функцию предмета, его место среди других предметов («то, на чем спят»). В первом случае искомое слово заменяется его эквивалентами – разумеется, относительными – на оси парадигмы, во втором – словами, образующими с ним синтагму: «на кровати спят». Первый способ лежит в основе метафорических замен («солнечная корона» – образный синоним «ореола вокруг Луны, заслоняющей Солнце при затмении»), второй – в основе замен метонимических

(«в полку было две тысячи штыков» – имеются в виду не сами по себе штыки, а «солдаты, вооруженные ружьями со штыками»). Обе операции, как видно из приведенных примеров, широко применяются не только в художественной, но и в обычной речи; нетрудно подыскать аналогичные примеры не только из естественного языка, но и из других знаковых систем.

Как уже сказано, знаковая система самостоятельно членит, структурирует реальный мир. Из этого вытекает важное следствие: разные элементы реальности, даже части одного и того же предмета, служащего для знаковой коммуникации, несут неравную семиотическую нагрузку, неодинаково релевантны в знаковой структуре. Вернемся к костюму, вернее к его описанию в модных журналах, проанализированному Роланом Бартом. Базовая схема, «матрица» модного описания состоит из трех элементов: *объекта, суппорта* и *варианта*[30]. Объект – это любой целостный предмет одежды, который может описываться и расцениваться как модный или немодный (например, джемпер); суппорт – отдельная, особенно значимая деталь объекта, в которой сосредоточивается его модность или же старомодность (например, ворот джемпера); а вариант – это кодифицированные формы суппорта, одну из которых объявляют модной для данного сезона, например «открытость», – тогда в каждый конкретный момент мода описывается примерно так: «сейчас в моде джемперы с открытым воротом». Как и в схеме семантического треугольника, три члена модной «матрицы» различны по природе: объект и суппорт – материальны (вещь и ее деталь), а вариант – формален (абстрактные категории и оппозиции вроде открытости/закрытости). Знаковая система придает предметам одежды одновременно и смысловую, и пространственную структурность, выделяет в них точки повышенной осмысленности – суппорты с вариантами. Значение «модности» не размазывается по всей вещи, а концентрируется в таких точках, где на материальную поверхность вещей наносится, как бы пишется поверх нее культурная информация (ср. камень с надписью, ценный только ею). При изменении варианта новый смысл из суппорта *излучается* на весь объект в целом: сообщение о «модности» передается не полной трансформацией объекта, а легким варьированием его небольших элементов. Это, в свою очередь, возможно благодаря абстрактному характеру знаковой системы, чья сетка значащих точек сильно прорежена по сравнению с континуумом чувственно воспринимаемой действительности. Такая *неравномерная семантизация,* с которой мы еще встретимся в дальнейшем, позволяет знаковым системам «дешево», немногими деталями придавать значения

безграничному миру; она помогает нам овладевать миром, размечать и осваивать его, подвергая условным операциям выбора и сочетания.

5. Вторичные знаковые отношения: коннотация и метаязык

Краткое содержание. *Метаязык позволяет использовать знаки для описания других знаков, коннотация позволяет придавать знакам дополнительные значения. Коннотативный код обладает большими возможностями внушения – как в художественных, так и в корыстных целях (идеологических, рекламных). Некоторые элементы денотативного сообщения выделяются как носители дополнительного коннотативного значения, их «природная» синтагматика натурализует, делает иллюзорно «природной» парадигматику выражаемых ими социальных ценностей.*

Понятиями парадигмы и синтагмы описываются первичные операции со знаками, когда все знаки относятся к одному общему коду. Но знаки могут участвовать и во вторичных семиотических операциях, не соседствуя, а надстраиваясь друг над другом; в них сталкиваются разнородные, порой даже враждебные друг другу коды. Их борьба – одна из важнейших сторон социокультурной жизни, изучаемая разными гуманитарными дисциплинами, а не только лингвистикой и семиотикой.

Наиболее распространенное из вторичных знаковых отношений – это коннотация, то есть, буквально, «со-значение», дополнительное или побочное значение, прибавляющееся к основному – денотации.

Подробнее. Существует несколько концепций коннотации, все они сами по себе корректны, но не все обладают равной объяснительной силой. Так, в лингвистике коннотацию нередко понимают как *выразительность* речи; обычная речь нейтрально-информативна, но в некоторых высказываниях, в некоторых местах текста к ней присовокупляется какое-то дополнительное качество, например оценочность («осуждающая коннотация», «хвалебная коннотация» и т. д.): «КОННОТАЦИЯ […]. Дополнительное содержание слова […] его сопутствующие или стилистические оттенки, которые накладываются на его основное значение, служат для выражения разного рода экспрессивно-эмоциональных, оценочных обертонов и могут придавать высказыванию торжественность, игривость, непринужденность, фамильярность и т. п.»[31].

Из такого определения можно заключить, что эмоционально

нейтральная, невыразительная и безоценочная речь лишена дополнительных значений. Вообще-то это не так – ни в естественном языке, ни в других знаковых системах. Встретив в учебнике математики какую-нибудь сложную формулу с радикалами и интегралами, а в пояснении к ней – специальные термины, мы можем разбираться в ее конкретном смысле, но одновременно и опознаем ее общий код (он называется «алгебра»), то есть получаем сразу два сообщения разного уровня. Таким образом, даже при нормальном, собственно математическом функционировании математической знаковой системы в ней есть первичное и вторичное (дополнительное) значение, хотя его вряд ли можно назвать коннотацией. Зато на знаменитой фотографии Альберта Эйнштейна – на фоне доски с формулами – коннотация буквально наглядна. Этот снимок, проанализированный в свое время Роланом Бартом[32], печатался в популярных журналах, читатели которых в своем большинстве узнавали ученого, но не понимали формул. Тем не менее формулы не были для них совершенно бессмысленными – в них прочитывалось общее вторичное значение «математика», и, находясь за спиной математика Эйнштейна, они служили его символическим, если не магическим, атрибутом, подобно оружию на портрете воина. Этот пример показывает, что некоторые сообщения можно читать, вовсе не понимая их денотативного смысла, только на уровне коннотации, но «выразительность» здесь, по-видимому, ни при чем.

В теоретической семиотике коннотацию иногда определяют, исходя из трехчастной модели знака (семантического треугольника). В знаке различаются вещественный референт и смысловой концепт; соответственно, денотация – это референтное значение знака, а коннотация – его понятийное значение; денотация – то, на что непосредственно указывает знак в реальности, а коннотация – те довольно сложные представления, которые с ним связываются: «В таком случае получается, что это [денотация] то же самое, что *экстенсивность* понятия, и тогда коннотация совпадает с его *интенсивностью*»[33]. Такое различение денотации и коннотации фактически сводит их к другим семиотическим или логическим понятиям, то есть делает излишними; другой его недостаток в том, что оно работает лишь для изолированных, несистемных знаков, поскольку в его основе лежит определение отдельного, не соотнесенного с другими понятия.

Системное, структурное определение сразу двух вторичных знаковых отношений – коннотации и метаязыка – было введено

датским лингвистом Луи Ельмслевом (1899–1965) для естественного языка и усовершенствовано Роланом Бартом для любых, в том числе невербальных, знаковых систем:

> …мы можем указать, что существуют также семиотики, план выражения которых является семиотикой, и существуют семиотики, план содержания которых является семиотикой. Первую мы будем называть коннотативной семиотикой, вторую – метасемиотикой[34].

Определение Ельмслева исходит не из трехчастного, а из двухчастного соссюровского определения знака. Вторичные знаковые процессы обусловлены тем, что в любой знаковой системе есть план выражения и план содержания, то есть комплекс означающих и комплекс означаемых. И те и другие, как известно из теории Соссюра, – чисто ментальные образования (образы и понятия); в частности, возможен особый случай, когда они сами представляют собой другие знаки, то есть один знак служит знаком другого. Тогда-то и могут с ними производиться вторичные операции. Первичный знак может образовывать либо план содержания вторичного знака (так образуется метаязык), либо его план выражения (так образуется коннотация). Если, следуя семиотике Барта[35], обозначить буквой E выражение, то есть означающее (фр. expression), буквой C – содержание, то есть означаемое (фр. contenu), а буквой R – знаковое отношение между ними (фр. relation), то формула знака ERC будет читаться как «E означает C». Тогда в случае метаязыка $E_2R_2(E_1R_1C_1)$ – весь первичный знак $E_1R_1C_1$, заключенный в скобки, служит означаемым знака вторичного, который говорит о нем как о своем содержании; а коннотацию описывает формула $(E_1R_1C_1)R_2C_2$ – весь первичный знак $E_1R_1C_1$ служит означающим вторичного знака, который говорит с его помощью о своем собственном содержании.

Метаязык – это вторичная знаковая система, планом содержания которой служит другая знаковая система (язык-объект). В роли метаязыка чаще всего выступают сознательно выстроенные, рефлексивные системы; так, любая наука о знаковых процессах (лингвистика, теория литературы, интеллектуальная история и т. д.) вырабатывает для себя методический метаязык, отличный от изучаемого языка-объекта. Это важный принцип любого метаязыка: он должен отличаться от языка, который им описывается, иначе на нем нельзя будет сказать ничего нового об этом языке, можно будет лишь повторять, «цитировать» его.

Метаязыки в большинстве случаев кодифицированы, их «словарь» и «грамматика» достаточно четко расписаны в нормативных текстах, включая учебные пособия вроде настоящей книги, где языком-объектом служат словесные и несловесные знаковые системы, а метаязыком – научный аппарат семиотики. Напротив того, коннотация – слабо кодифицированная система, во множестве случаев она складывается стихийно, и составить словарь коннотаций практически невозможно. В отличие от метаязыка, коннотация чаще встречается не при специальном, а при повседневном, а также художественном употреблении знаков.

Сравним два выражения в русском языке: «Это невозможно» и «Это не представляется возможным». Их денотативное значение одинаково, но вторая фраза обладает отчетливым дополнительным смыслом, которого нет в первой фразе. Из него мы понимаем, что сообщение исходит от какой-то бюрократической инстанции, отмечено особой формой власти. На первичное сообщение о том, что нечто невозможно, наложено, словно казенная печать, вторичное сообщение; языковая формула служит означающим для социально-властной коннотации.

Или еще две стандартных русских фразы: «Посторонним вход воспрещен» и «Чужие здесь не ходят». Опять-таки на уровне денотации они равнозначны – несут сообщение о запрете куда-то входить тем, кто не принадлежит к кругу допущенных лиц. Но мы прекрасно чувствуем разницу: первое сообщение отсылает к официально-административному запрету, второе – к какому-то другому, неофициальному («мафиозному»?); в них обозначает себя та или иная инстанция власти, законная или самозванная. Обе фразы, особенно первую, трудно назвать «выразительными», но носитель русского языка безошибочно распознает в них важное, пусть и нелегко формулируемое содержание помимо прямого денотативного смысла слов. Эти фразы и даже отдельные слова в них коннотированы, и владеть их коннотативными значениями необходимо как для практической работы с языком, так и для его художественного применения: сравните оппозицию коннотированных слов в заглавии трех русских переводов повести Альбера Камю «L'Etranger» – «Посторонний», «Чужой» и «Незнакомец». Все три варианта (не отступающие далеко от оригинала!) различаются своей стилистической окраской, а стиль в современной поэтике определяется именно как система коннотативных значений языка.

В большинстве случаев при коннотации на конкретное сообщение, денотируемое первичным знаком, накладывается более общее вторичное понятие, причем, что важно, оно не вытекает логически из денотативного сообщения, но

прибавляется к нему извне, из какого-то распространенного в обществе знания. Этим коннотация отличается от хорошо известного языкового явления – *полисемии.* В любом языке есть слова, имеющие несколько значений, которые выводятся одно из другого. Скажем, русское существительное «голова» кроме исходного значения («часть тела») имеет еще ряд производных: «ум, рассудок» («человек с головой»), «единица счета скота» («стадо в 200 голов»), «передовой отряд» («идти в голове колонны») и т. д. Все эти значения – не коннотативные, они возникли не из вторичных, а из первичных операций со знаками, по метафорической или метонимической ассоциации: они соотносятся с исходным значением либо по сходству («идти в голове» – передовая часть движущейся колонны занимает в ней такое же место, как голова в теле человека или животного), либо по смежности («человек с головой» – голова является вместилищем мозга, то есть ума).

Иначе обстоит дело при коннотации. Разберем еще один, более сложный пример на тему «вход воспрещен» и одновременно на «собачью» семантику, которая уже не раз упоминалась в других примерах. В обычной, известной еще со времен Древнего Рима надписи на дверях или воротах: «Осторожно, злая собака!» коннотативным значением является не конкретная угроза, которая метонимически выводится из денотативного значения фразы (собака злая → может укусить → остерегайтесь входить), а более общая идея частной собственности («это мое!»), позволяющая хозяину дома и собаки использовать насильственные средства для защиты своих владений. Рассказывают, что на дачной калитке советского литературного критика, известного своими статьями-доносами в сталинскую эпоху, на такой табличке кто-то приписал «и беспринципная». В результате изменилось денотативное значение: существительное вместо буквального смысла получило переносный (но все равно стандартный, зафиксированный в словаре как факт полисемии: «собака – нехороший человек»), а его референтом сделалось другое существо – двуногое вместо четвероногого. Однако все это было бы не более чем оскорбительной хулиганской выходкой, если бы не разоблачительный морально-политический эффект, происходящий уже на уровне коннотации, вторичных общих понятий: вместо приватного и более или менее легитимного насилия владельца дачи по отношению к непрошеным гостям остроумно переиначенная надпись стала напоминать о государственном и беззаконном насилии власти по отношению к своим гражданам, в котором этот человек соучаствовал своими «беспринципными» наветами.

Предыдущий пример продемонстрировал художественные и одновременно обличительные (сатирические) возможности коннотации; но часто она используется совсем в других целях – для внушения, навязывания логически недоказуемых идеологических ценностей. Классическим является неязыковой пример, проанализированный Роланом Бартом[36]. В 1950-е годы, в разгар колониальных войн, которые Франция вела в Африке, на обложке популярного парижского журнала была опубликована цветная фотография без подписи: изображенный крупным планом чернокожий юноша во французской военной форме с патетическим выражением смотрит вверх, по-видимому, отдает честь флагу. Здесь совмещены две знаковых системы, два невербальных сообщения («текста»). Первое – денотативное, в нем знаки носят иконический, изобразительный, аналогический характер. Читателю журнала показывают, что перед ним юноша, африканец, французский солдат или кадет, по его позе можно догадаться, что он салютует флагу, очевидно французскому. Это сообщение опирается на конкретную реальность человеческой судьбы: где-то действительно живет такой солдат. Но, конечно, на журнальной обложке фото напечатано не ради него. Хоть это нигде и не написано, каждый читатель-француз понимает, что с помощью денотативно-иконического знака передается другое, условно-коннотативное сообщение: не «жил-был такой-то солдат», а «Франция – нерушимая империя, все жители которой верно ей служат». Любые выступления за свободу колоний, любая критика имперской идеологии как бы опровергаются этим простым предъявлением фигуры юного африканца: вот же он, перед нами! Безусловно, это сомнительный, логически дефектный аргумент, один верный метрополии солдат вовсе не доказывает прочности империи; но посредством этой фотографии публике ничего и не пытаются доказать, а лишь внушают, не формулируя прямо и тем самым укрывая от критики, понятие «французской имперскости», абстрактную политическую идею, которая произвольным образом накладывается на личную судьбу персонажа или же внедряется в нее извне. Изображение солдата образует денотативный идеологически нейтральный знак $E_1R_1C_1$, а коннотация захватывает целиком весь этот знак, делает его своим планом выражения (означающим E_2) и приписывает ему свое вторичное, идеологическое означаемое C_2 («французская имперскость»). Такая подмена возможна потому, что коннотативный знак – это знак-символ по классификации Пирса, где знаковое отношение R между означающим и означаемым чисто условно и не опирается на необходимо-природную связь между ними. Соответственно, и вторичный знак связан с первичным знаком отношением R_2 чисто

условно, без всякой мотивации.

Культура, в данном случае массовая, способна приписывать миру – знакам и изображениям людей и вещей – дополнительные значения, не считаясь с исходным смыслом. Благодаря этому она умеет обманывать в пропаганде и обольщать в рекламе.

Для демонстрации того, как работает рекламное внушение, приведем другой классический анализ Барта[37]. Объектом послужил рекламный постер фирмы «Пандзани» с изображением ингредиентов пасты (спагетти, помидоры, баночка соуса и т. д.), которые вываливаются, словно из рога изобилия, из раскрытой сетки-авоськи, с какой ходили на рынок; расцветка постера напоминает расцветку итальянского флага. Как и фотография чернокожего солдата, это смешанный, иконо-символический знак. Его первичные иконические значения – изображения сетки, макарон и т. д. Главное же, коннотативное сообщение кроется как бы в промежутках между элементами денотативного сообщения: авоська на фоне традиционной оппозиции рынок/магазин внушает мысль о «натуральном» качестве продуктов и их «домашнем» приготовлении, а цвета флага в сочетании с итальянским названием фирмы заставляют прочитывать понятие «итальянскости». В итоге создается нечто вроде воображаемой истории о кулинарном путешествии в Италию – страну обильной, здоровой и натуральной пищи, что окончательно утверждается подписью на постере: «A 1'italienne de luxe» («По-итальянски роскошно»).

Как и в «матрице» модной одежды (см. главу 4), пространство фотографического изображения, заменяющее здесь пространство реальных вещей, является неравномерно семиотичным, вторичный код присутствует лишь в некоторых его точках. Коннотативные знаки не покрывают его целиком; чтобы они эффективно работали, в сообщении должны присутствовать и нейтрально-фоновые денотативные элементы, благодаря которым изображаемые объекты производят впечатление естественного бытия, не зависимого ни от каких культурных смыслов. Продукты изображаются с гиперреалистической наглядностью, «словно настоящие», чтобы все изображение читалось не как условный знак, а как безусловное оптико-механическое отражение действительности, помимо всякого кода. Между тем на вторичном уровне в постере действует довольно сложный код. Синтагматика денотативных элементов (продукты соприсутствуют в сетке, хоть и не располагаются по одной линейной оси) совмещается с парадигматикой коннотативных смыслов. Мы не могли бы правильно опознать смысл рыночной сетки, если бы не знали, что она противопоставлена магазинному

пакету, образуя с ним смысловую оппозицию – парадигму. Иными словами, фотографируя реальные предметы, автор постера выбирал, в какую значащую тару их положить; и уж тем более семиотичен итальянский флаг, выбранный из настоящей парадигмы – таблицы условных национальных символов разных государств. Носители коннотативного сообщения выступают на фоне денотативного сообщения. На уровне денотации картинка непрерывна, все ее части плотно прилегают друг к другу; а на уровне коннотации смысловые элементы оторваны друг от друга (спагетти не соположены с цветом, как, например, с помидорами, чтобы перейти от одного к другому, приходится преодолевать перцептивный разрыв, по-другому аккомодировать восприятие) и, как в модном костюме, опираются на отдельные элементы денотативного сообщения; во вторичных знаковых отношениях они называются не *суппорты,* а *коннотаторы.* Коннотаторы отсылают к дискретной системе-парадигме, налагаемой на непрерывную синтагму денотации. План выражения вторичной знаковой системы, образуемый всей первичной знаковой системой в целом, Барт называет риторикой, а план содержания – ее идеологией. Идеологические ценности (в данном случае коммерческий бренд) внушаются с помощью коннотативной риторики.

Не все денотативные коды и сообщения в равной степени поддаются наложению вторичных коннотативных значений. Математические формулы стали носителями коннотации, попав в иллюстрированный журнал на фотографии Эйнштейна, – это исключительный случай, объясняемый именно деконтекстуализацией сообщения и изменением зрительской аудитории, которой предъявлены формулы (вместо специалистов-математиков – широкая публика, на которую рассчитан журнал); вообще же система математических знаков, выражающих числа и операции, весьма устойчива против коннотации в силу формализации кода: значение каждого знака четко и однозначно зафиксировано в дефинициях. Напротив того, очень восприимчивы или уязвимы для коннотативных значений визуальные знаки-изображения, где денотативное сообщение часто вообще обходится без устойчивого кода (например, в фотографиях); оттого именно такие изображения интенсивно используются в рекламе и пропаганде для внушения тенденциозных смыслов.

Для более точного определения коннотации используют смежное логико-философское понятие *экземплификации,* то есть «создания примера»[38]. Любой знак, с одной стороны, означает (денотирует) нечто вне себя, а с другой стороны, сам является

примером чего-то – русского слова, глагола, запрещающего дорожного знака и т. д. Любой предмет экземплифицирует свой собственный класс предметов (каждый пес – пример класса «собак»), но он не может его денотировать, то есть означать сам себя: знак не может совпадать со своим значением, он должен отсылать к чему-то другому. Коннотацию же можно толковать как частный, вторичный эффект экземплификации: фразу «Посторонним вход воспрещен» мы читаем на уровне денотации как запрет входить и на уровне экземплификации – как пример русского бюрократического стиля. Понятие экземплификации шире, чем понятие коннотации: в самом деле, коннотация – это особое значение, между тем не все экземплифицирующие функции знаков что-то значат. Какое-нибудь слово может быть «примером русского языка» или «примером молодежного сленга», но одновременно оно является и «примером односложного слова», «примером слова на букву Ж» и т. д. Первые две перечисленные функции – смысловые, коннотативные, ими фиксируется код, во втором случае социально значимый, принадлежащий определенной возрастной группе; последние же две – не смысловые, не связанные с коннотацией, они сами по себе *ничего не значат*.

Различение экземплификации и коннотации можно применить и в теории литературы. Современная поэтика изучает так называемый «семантический ореол метра»: как показывают статистические подсчеты, некоторые стихотворные размеры систематически ассоциируются с определенной тематикой, тогда как другие могут равно использоваться для любой темы. Так, сравнительно редкий в русской поэзии пятистопный хорей часто бывает связан с тематикой «выхода в открытое пространство» и с медитацией о смысле жизни («Выхожу один я на дорогу…» Лермонтова, «Вот иду я вдоль большой дороги…» Тютчева, «Гул затих; я вышел на подмостки…» Пастернака, «Что ты часто ходишь на дорогу…» Есенина, «Выходила на берег Катюша…» Исаковского)[39], и этот смысловой комплекс коннотируется данным стиховым размером[40]. Напротив того, общераспространенный четырехстопный ямб не отсылает к определенным вторичным смыслам, его выбор поэтом, вообще говоря, ничего не значит (разве что «нулевой» семантический ореол), и пушкинская строчка «Мой дядя самых честных правил…» служит не более чем примером четырехстопного ямба, экземплифицирует его. Таким образом, экземплификация – потенциальная коннотация, ее необходимое, но не достаточное условие.

Каждое высказывание или его элемент экземплифицирует

код, который в нем применяется, – например, «код русского языка», «код стихотворного метра». Но не всякая такая экземплификация является еще и коннотацией. Сложные термины и формулы, встречающиеся в учебнике математики, не придают его тексту специального коннотативного значения, поскольку принадлежат основному коду, организующему весь этот текст. Иначе обстоит дело, когда те же формулы занимают лишь часть картинки рядом с физиономией ученого или когда какой-нибудь специальный термин вводится в обычную, ненаучную речь для создания эффекта «учености», – здесь уже пример кода становится знаком кода, *обозначает* этот код, заставляет обратить на него внимание. Можно сказать, что коннотация появляется в момент перепада условности, когда инородный тексту код «цитируется» в какой-то отдельной точке. Именно поэтому в «Словаре лингвистических терминов» Ольги Ахмановой носителем коннотации объявлено *слово,* то есть отдельный, изолированный элемент речи.

Возможен и другой способ образования коннотации, скорее распространенный в визуальных знаках-изображениях: коннотативное значение захватывает денотативный знак целиком, но фактически опирается лишь на некоторые элементы-коннотаторы, дискретно распределенные внутри него. Например, в пропагандистской фотографии африканского солдата коннотаторами являются его симпатичное мальчишеское лицо, восторженно поднятые глаза, французская военная форма, уставной жест приветствия и, что особенно важно, цвет кожи – этих немногих черт достаточно, чтобы сформировать в сознании читателя/зрителя идею «французской имперскости». В отличие от формул за спиной Эйнштейна, коннотативное значение не экземплифицирует собственный код денотативного знака (фотографический знак сам по себе вообще лишен устойчивого кода и функционирует в аналоговом режиме – см. ниже главу 9), а отсылает к совсем иному, идеологическому коду, где «французская имперскость» образует значимую оппозицию с противоположным ему понятием «антиколониализм».

Такой код хоть и очень важен в политической борьбе, но внутренне скуден, состоит из очень широких, мало связанных между собой оппозиций, которые именно благодаря своей широте могут паразитировать на самых разных денотативных знаках. Как уже сказано, коннотативные значения слабо кодифицированы, не зафиксированы ни в каких словарях; они не всегда именуются прямо, в эксплицитной форме и часто кажутся какими-то зыбкими, призрачными смыслами, которые их критик и исследователь Ролан Барт вынужден называть неологизмами

вроде «итальянскости» или «французской имперскости». В ходе знаковой деятельности они подавляют, подчиняют себе более точные денотативные значения, оттесняют их на второй план восприятия. При социально-бытовой коммуникации мы часто улавливаем в сообщениях прежде всего не прямой смысл, а «интонацию» – то есть не столько денотацию, сколько коннотацию, особенно выражаемые ею отношения идентичности (кто мы, участники коммуникации? к какой группе принадлежим, а каким противостоим? за кого мы и против кого?) и власти (кто здесь главный? кто кого уважает?). Коннотация определяется такими социальными отношениями и одновременно сама их устанавливает – не утверждает впрямую, путем насилия или приказа, а натурализует, то есть посредством намека, непрямого выражения заставляет переживать их как что-то естественное. По объяснению Барта, «система коннотативного сообщения “натурализуется” […] с помощью синтагмы денотативного сообщения»[41]. Колониальная политика, оправдываемая с помощью фотографии чернокожего солдата, или репутация фирмы, внушаемая с помощью постера со «здоровыми» продуктами, вообще-то вовсе не разумеются сами собой: существуют альтернативные политические программы и конкурирующие фирмы. Чтобы данная фирма или политика производила впечатление надежной, ее стараются представить не как нечто социальное (а значит, вариативное, подлежащее критике и изменению), а как нечто природное, безальтернативное. Для этого и используют коннотацию, стараясь спрятать ее условность за природной очевидностью. Спорные идеологические или рекламные ценности, образующие коннотативную парадигму (из них нужно делать выбор), подменяют безусловными реальностями денотативного сообщения, образующими синтагму (они просто «лежат рядом», как луковица и помидор на постере). Два структурных аспекта знаковой деятельности, парадигматика и синтагматика, при коннотации становятся динамическими факторами, борются между собой, один из них подчиняет себе другой.

Как уже говорилось, возможность такой борьбы обеспечивается независимостью плана содержания и плана выражения (означаемого и означающего) в знаках-символах. Коннотативные смыслы не только образуются иначе, чем при полисемии, но и иначе взаимодействуют с первичным смыслом, иначе сочленяются с ним в сознании субъекта. Разные значения полисемичного слова обычно не ощущаются человеком одновременно – они хранятся в его памяти, в мысленном «словаре», а для высказывания или понимания каждый раз

выбирается лишь один элемент из этой парадигмы[42]. Напротив того, денотативный и коннотативный смыслы слова или другого знака актуально соприсутствуют в сознании при его восприятии, образуя своеобразную нелинейную синтагму; мы не то чтобы читаем их одновременно, но они как бы мерцают, выглядывают один из-под другого, причем первичный смысл может быть иконически мотивирован изображаемым предметом (в визуальных знаках), тогда как вторичный смысл не обусловлен ничем, кроме кода. «Французская имперскость» (коннотативное значение) не мотивирована историей реального африканского юноши (денотативное значение), бюрократический жаргон не мотивирован обычными языковыми значениями слов «посторонние», «вход», «воспрещен» – связь между ними лишь условно «принята» и может быть оспорена. Соссюровская концепция знака утверждает, что между означающим и означаемым нет непрерывной связи; в частности, и коннотативное сообщение лишено непрерывной связи с денотативным сообщением, которое служит ему означающим; между ними – разрыв, в который и проникают эстетическая игра, идеологический обман, рекламный соблазн. Семиотика, умеющая анализировать вторичные процессы смыслообразования, дает средства для демистификации культуры, позволяющие разоблачать неявные смыслы социальной коммуникации, а также показывает возможности творческой игры этими неявными вторичными смыслами.

6. Семиозис и мимесис

Краткое содержание. *Процесс семиозиса развивается как взаимодействие разнородных кодов внутри одного текста и контакты между различными текстами. Альтернативу семиозису составляют миметические процессы (в частности, телесное подражание), которые могут разворачиваться, помимо прочего, внутри знаковых комплексов, таких как художественные тексты.*

Коннотация и метаязык – две типичные формы *семиозиса,* взаимодействия разных знаковых текстов и кодов; коды, однако, могут сочленяться друг с другом на уровне не только отдельных знаков, но и целостных текстов: текст отражается в другом тексте не как изолированный знак, а как реализация какого-то целостного кода. Так складываются *интертекстуальные* отношения: в них соприкасаются не отдельные элементы текстов, а знаковые системы, которыми они регулируются.

Простейший пример интертекстуального эффекта – *цитация,* буквальное внедрение в текст элементов другого текста. Такой эффект не всегда бывает намеренным и осмысленным. Вслушиваясь в речь на незнакомом языке, мы можем различать в ней фрагменты, сходно звучащие со словами своего родного языка, – как бы фантомные цитаты. Общаясь на своем языке, мы тоже иногда производим подобные псевдоцитаты (неясные, невразумительные сегменты речи), и это может использоваться в искусстве, например в «заумной» поэзии, предлагающей читателю или слушателю улавливать в бессмысленных звуках какие-то призраки смысла. Но это именно «призраки» – отдельные случайные созвучия, а не системные соотношения кодов. При полноценной, смысловой цитации вместе со слуховым или зрительным образом слова (означающим) в текст вводится и соответствующее ему понятие (означаемое), а поскольку связь между ними регулируется кодом (другого языка, другого текста), то происходит соприкосновение двух целостных кодов.

Этот эффект особенно резко выражен в особом случае цитации, когда в текст включается не отдельный элемент «чужого» текста (слово или фраза), а весь текст целиком. В визуальных искусствах и литературе такое построение называют французским выражением «mise en abyme» или, по-русски, «геральдической конструкцией».

Подробнее. В традиционных гербах, которые имеют форму щита, разделенного на отдельные поля с символическими

фигурами, иногда посередине помещается маленький щиток, содержание которого может повторять большой щит. Он-то и называется abyme, буквально «бездна»: это часть, парадоксально тождественная целому и запускающая в принципе бесконечный процесс самоотражения текста или изображения в самом себе. Такой прием нередко используют при построении художественных произведений. У французского писателя Андре Жида (1869–1951), придумавшего сам термин mise en abyme, есть роман «Фальшивомонетчики», один из его героев – писатель, сочиняющий роман под названием «Фальшивомонетчики», причем сюжеты двух романов сложно соотносятся между собой. В визуальных искусствах изображение может включать в себя если не само это изображение, то процесс его создания – скажем, в кинофильме показывают сцену киносъемки.

В строгом, узком смысле «геральдическая конструкция» – это точное повторение текста в самом себе, но по своему механизму оно мало отличается от других случаев целостной цитации, от любого включения одного знакового сообщения в другое.

Юрий Лотман называл такую конфигурацию *текстом в тексте*[43] и отмечал, что она ведет к повышению условности, семиотичности, заставляет воспринимать оба сообщения именно как знаковые комплексы, а не как наивное «изображение реальности». В живописи, начиная с барокко, часто совмещаются два разнородных ряда мотивов: в жизнеподобную композицию на пейзажный, мифологический и т. п. сюжет художник вводит живописные же изображения скульптур (статуи в парковых сценах, иллюзорные «барельефы» в составе стенных росписей). Соседствуя в одной пространственной синтагме, эти разнородные мотивы отсылают к двум художественным кодам – живописи и скульптуры, – причем скульптура своей подчеркнутой искусственностью напоминает об условном, знаковом характере и жизнеподобных картин. Перед нами вновь неоднородность знакового комплекса: в нем есть области фоновой, умеренной знаковости, о которой зритель может и забыть, принимая картину за простое отражение действительности, а есть точки повышенной, удвоенной знаковости.

Повышенно условный «текст в тексте» обладает также и повышенной значимостью. Этим пользуются критики, пытающиеся найти в тексте его краткое резюме – «ключевую фразу», которой нередко оказывается ссылка на другой текст или же вставной рассказ. Такие цитатные элементы излучают свой смысл на все произведение в целом – так же, как в семиотике модной одежды «излучение смысла» исходит из меняющегося

варианта, обозначающего перемены в моде. Например, сюжет повести Пушкина «Капитанская дочка» – отношения между Гриневым и Пугачевым – кратко резюмирован во вставной «сказке» Пугачева об орле и во́роне. В фантастических рассказах романтизма часто используется повествовательная рамка – например, встреча друзей, во время которой в банальной светской обстановке кто-то из персонажей рассказывает странную, невероятную историю, а внутри нее тоже выделяются особо сильные моменты, когда герой (и слушатель) сталкивается со сверхъестественными существами или происшествиями (явлением призрака и т. д.). В таких рассказах не только весь текст, включая обрамляющее повествование, но и вставная, собственно фантастическая история являются внутренне неоднородными, разные их моменты обладают разной степенью знаковой условности.

Взаимодействие целостных текстов может принимать и другую форму: они равнопротяженны, в том смысле что весь образуемый ими текст приходится читать на двух уровнях, через два кода. Так бывает, например, в *пародии* и вообще в тех случаях, когда для нового произведения берут заемный сюжет: основной сюжет «Дон Кихота» Сервантеса – это пародийный рыцарский роман. Современным примером может служить роман Умберто Эко «Имя розы», где от читателя требуется следить за более или менее стандартной детективной фабулой, но это лишь первый уровень понимания, а на втором уровне он должен вникать в оригинальные научные, философские, моральные идеи автора. Детективная фабула «закрыта», в том смысле что ее прочтение достаточно точно запрограммировано, а опирающийся на нее культурологический роман – открытый текст с многозначным смыслом, который читателю следует самостоятельно (ре)конструировать.

Включаясь друг в друга, соприкасаясь в разных своих точках, тексты и коды в своем обобщенном взаимодействии образуют открытый, ничем не ограниченный семиозис, который с легкой руки болгарско-французского теоретика Юлии Кристевой получил название *интертекстуальности.* Перетолковывая в семиотических терминах философскую теорию диалога, выдвинутую Михаилом Бахтиным (1895–1975), Кристева писала: «…На место понятия *интерсубъективности* встает понятие *интертекстуальности,* и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум *двойному* прочтению»[44]. Она сделала и следующий шаг – заявила, что поэтический (литературный) язык в семиотическом отношении мало специфичен по сравнению с другими дискурсами: «Для семиотики литература не

существует»[45]. Не только художественное, вообще любое применение языка в принципе есть цитация чего-то уже известного, и любой текст связан со множеством других: ведь в них есть общие слова! В открытом семиозисе каждый знак отсылает к другому знаку и другому коду, и при такой игре отражающихся друг в друге знаков теряется устойчивый референт, внезнаковая опора знаковой деятельности. Исчезает и однозначность знаковой структуры: структура текста зависит от его сопоставления с другими текстами, поэтому структуры варьируются, отражаясь одна в другой, меняются при новых прочтениях, в новых контекстах. Толкование текста в большой мере зависит от личного усмотрения читателя, который самостоятельно подбирает интертексты для сопоставления. Последние могли быть неизвестны автору толкуемого текста – в предельном случае это даже тексты, возникшие позднее. Образцовой притчей о читателе, который по своему произволу распоряжается смыслом текста, является новелла Хорхе Луиса Борхеса «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”»: роман Сервантеса, дословно переписываемый в другой стране, через несколько веков после своего создания, приобретает новый смысл, поскольку соотносится с массой текстов, возникших в промежутке.

Такое ничем не сдерживаемое комбинирование знаков и кодов, создающее произвольные, небывалые синтагмы, открывает неограниченные возможности для художественной игры, но одновременно и ставит под сомнение *ответственность* слова и, шире, знакового сообщения. Ответственным может быть лишь такое мое высказывание, которое отсылает к более или менее устойчивому коду и не будет в следующий момент перетолковано мною или кем-либо еще вопреки своему первоначальному смыслу. Этика культуры требует ставить какие-то границы открытому семиозису. Где знаки – там многозначность, интертекстуальность, непредсказуемость смыслов; но, может быть, в культуре есть и другие, несемиотические области, где знаки уступают место чему-то иному?

Действительно, такой альтернативой семиозису служит *мимесис* – подражательная деятельность, создающая аналогическое, не опосредованное знаками и кодами соответствие между предметами или действиями. Понятие мимесиса долгое время, начиная с Платона и Аристотеля, использовалось лишь в эстетике, где с его помощью обосновывали идею искусства как «подражания действительности». Сегодня это понятие применяется в общественных науках (например, в социологии) и наделяется более широким значением, уже не связанным непременно с искусством: на взаимном подражании

основаны такие феномены, как потребительское поведение (делая покупки, люди, сознательно или нет, оглядываются друг на друга), коллективное воодушевление (например, болельщиков на стадионе), даже некоторые физиологические рефлексы («заразительное» зевание или смех). Для гуманитарных наук, имеющих дело с производством и пониманием смысла, особенно интересна последняя форма миметической коммуникации – телесное подражание, которое в текстах культуры сложно сочетается со знаковыми структурами.

Различие между двумя способами коммуникации, знаковым и миметическим, можно объяснить так: знаковые отношения – дистантные, миметические отношения – близкие. В ходе коммуникации может происходить замена семиозиса мимесисом – короткое замыкание, когда исключается посредствующая инстанция кода. Обозначение заменяется отображением и в предельном случае может оказаться даже точной копией того, чему подражают.

Допустим, мы хотим научить кого-то сложному движению – спортивному упражнению, танцевальной фигуре. Если оставить в стороне телепатическое внушение, возможности которого малодостоверны, для этого есть три основных метода: (1) рассказать, что нужно делать, – это знаковая коммуникация, оперирующая вербальными или невербальными ресурсами (словами, набором картинок и т. п.); (2) показать нужное движение, как поступают животные, обучая своих детенышей, – это тоже коммуникация, но уже не знаковая, а миметическая; демонстрируемое движение не «означает» желаемое движение, а схематично или во всей полноте воспроизводит его на дистанции зрительного восприятия; это не знак для понимания, а образец для подражания; (3) взять обучаемого за руку и «повести» его за собой – при сотрудничестве с его стороны это будет тоже (3а) миметическая коммуникация, только не на расстоянии, а при непосредственном телесном контакте (обучаемый улавливает жесты обучающего и тут же, без задержки, воспроизводит их вместе с ним), а при отсутствии сотрудничества (3б) уже никакая не коммуникация и не учеба, но силовое принуждение, словно при обработке пассивного или даже активно сопротивляющегося природного материала.

Случай (2), с показом примера для подражания, можно было бы трактовать и как иконический семиозис (действия инструктора – знак для ученика), однако здесь не соблюдается в точности условие такого семиозиса: иконический знак по определению *сходен* с обозначаемым/изображаемым объектом, но не может быть ему *тождествен.* Таково очевидное, казалось бы,

но важное свойство знаковой коммуникации, отличающее ее от миметической: знаки возможны лишь тогда, когда означающее отличается от означаемого. Камень не может *означать* камень, взмах рукой не может *означать* взмах рукой, начертанное слово не может *означать* только собственное начертание; даже читателю заумной поэзии чудится в ней какой-то смысл, отличный от ее звучания, просто его никак не удается уловить. Знак никогда не воспроизводит идентично то, что обозначает, он либо схематизирует объект, в случае иконических знаков (карта – знак территории, ее упрощенное и сокращенное в масштабе изображение), либо вообще заменяет его чем-то совсем отличным, в случае знаков-символов или индексов (буква ничем не сходна со звуками, которым она может соответствовать, стук в дверь совершенно не похож на человека, желающего войти). Напротив того, при миметической коммуникации стремятся максимально точно, «буквально» воспроизвести чужой облик или поведение; так происходит не только при обучении, но и в других социальных процессах – при подражании модному идолу, при панике, когда все слепо бросаются в одну сторону, и т. д. Пограничный случай: если в нашем примере с обучением танцу или гимнастике будет использоваться видеозапись, показывающая, как выполнять нужные движения, то это будет миметической коммуникацией постольку, поскольку обучаемый должен точно подражать человеку на экране, и знаковой коммуникацией постольку, поскольку изображение на экране схематизировано: уменьшено в масштабе, не допускает вариации, тогда как реальный инструктор может, например, для большей ясности разделять свои движения на отдельные фиксированные позы, акцентировать некоторые из них и т. д.

Случай (3), с его двумя подвидами («контактным» показом и принуждением), напоминает, что любая, не только знаковая коммуникация обладает значительной моральной ценностью: обмен информацией служит альтернативой обмену энергией, силовому принуждению. С развитием цивилизации люди все больше используют информационные, а не силовые методы воздействия, стремясь экономно расходовать материальные и жизненные ресурсы; наши умные машины – компьютеры, телефоны – могут перерабатывать огромные объемы информации, обходясь очень небольшим потреблением электроэнергии. Тот же эффект с давних пор демонстрируется в разнообразных зрелищах: дрессировщик на арене цирка заставляет зверей выполнять сложные номера, не столько принуждая их силой (хотя принуждение могло быть частью их обучения, отчего демонстрация животных в цирке вызывает сегодня критику),

сколько подавая им краткие сигналы-команды, – он избегает повышенных и неэстетичных усилий и радует взор публики картиной информационного, а не энергетического господства человека над природой. Так поступает цивилизация по отношению к природе вообще, включая и воспитание, то есть покорение людьми собственной природы (мы – природные по происхождению существа). Коммуникация, общение – важнейшее средство смягчения нравов: обмен информацией гуманнее, чем обмен насилием, перебранка более приемлема, чем драка, идеологическая война более терпима, чем ядерная. В современной цивилизации даже сложился своего рода культ коммуникации, она становится самоценной, независимой от каких-либо конкретных целей. Телевизоры, телефоны, компьютеры предлагают нам множество коммуникационных услуг, не всегда вызванных реальными потребностями; часто, наоборот, они сами формируют в нас новые потребности. Такой культ коммуникации не всегда благотворен: разрыв коммуникативной цепи (скажем, поломка техники) способен вызвать у современного человека панику, но и включенность в нее необязательно переживается с удовольствием. Оборотной стороной коммуникации являются проницаемость человеческой жизни, боязнь шпионажа и тотального контроля, а как следствие – защитные реакции, страх открывать себя и, далее, специальные процедуры, помогающие его преодолевать, будь то бесплатные телевизионные шоу или же психоанализ – дорогостоящая учеба, в ходе которой человека научают раскрывать самому себе интимные процессы собственной души.

Вернемся к проблеме миметической коммуникации. В культуре есть много признанных видов подражания, в которых сложно сочетаются мимесис и семиозис. Один из самых наглядных примеров, хотя и нехудожественный (технический) – созерцание себя в зеркале, то есть коммуникация с самим собой, визуальная автокоммуникация (см. о ней ниже, в главе 8). Другие, более творческие виды подражания – актерская игра, художественная фотография и т. д.; также и литература в своих «реалистических» формах ставит себе целью миметическое отражение реальности, прямое соотнесение текста с референтом, хотя, как будет показано ниже (в главе 10), во многих случаях у нее получается не настоящий мимесис, а иллюзионистский «эффект реальности», имеющий знаковую природу. К мимесису скорее относятся другие литературные приемы, которые редко считаются «реалистическими», зато действительно несводимы к знаковым процессам. Из приведенного выше примера с обучением видно, что в них особенно важную роль играет человеческое *тело.*

Речь идет не о любом его присутствии: очень часто телесные, даже «грубо-натуралистические» мотивы используются как условные, кодированные знаки – по физическому облику персонажа мы «читаем» его характер, по откровенности эротических описаний в книге опознаем нонконформистский или, наоборот, примитивно-коммерческий замысел автора; вообще, не только в тексте, но и в социальном быту человеческое тело постоянно является предметом семиотизации (в медицине, моде, спорте и т. д.). Однако тело может включаться и в процесс прямого, внезнакового мимесиса – когда само движение литературного текста развивается как заразительный, лишенный условного значения *жест*. Подобно любым фактам реальности, жесты могут служить знаками (рукопожатия, поклоны и т. п.), но в них бывает и телесно-подражательное, не сводимое к знакам содержание.

Приведем еще три примера, взятые из разных искусств и показывающие, как механизм миметического жеста встраивается в семиотическую структуру наряду со знаковыми элементами. Актерская игра в театре или кино содержит в себе много условных знаков (жестов, поз, гримас), которые актеры учатся производить, а зрители – понимать; но, хотя точное соблюдение таких знаковых кодов – необходимое условие успеха, в конечном счете игру хорошего актера ценят все-таки не за это, а за те загадочные качества, которые называют «пластикой» или «энергетикой», то есть за умение непосредственно, помимо всяких знаков, представить на сцене человеческое тело – не просто свое собственное и даже не индивидуально определенное тело изображаемого персонажа, а какое-то всеобщее, подвижное и страстное тело, чьи порывы заразительно передаются залу в его психических и физиологических реакциях (смехе, ужасе).

В теории литературы уже более столетия, со времен русской формальной школы, применяется понятие *сказа* — особо пластичной, театрализованной литературной речи, которая хоть и изложена в виде печатного текста, но по своим движениям и интонациям словно непосредственно произносится вслух неким живым, телесно ощутимым рассказчиком. Классический анализ сказа дал Борис Эйхенбаум (1886–1959) в статье о повести Гоголя «Шинель», где он отвергает моралистические (то есть знаковые) толкования сюжета и подчеркивает «мимико-декламационный» характер речи, имитирующей не внетекстовую реальность, а речевые жесты:

> Все это вместе указывает на то, что основа гоголевского текста – сказ, что текст его слагается из

> живых речевых представлений и речевых эмоций […] слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д.[46]

Неровная, заплетающаяся, полная ужимок и гримас речь «Шинели» создает впечатление чьего-то фантомного тела, которое то с абсурдным усердием переписывает документы, как герой повести Акакий Акакиевич, то кривляется перед читателем или слушателем вместе с рассказчиком. *Текст уподобляется телу* — не статичному телу, которое подчинено условным значениям и которое можно читать, как, скажем, на картинке в модном журнале, а телу подвижно-жестуальному.

Тот же эффект телесного жеста может быть не развернут на протяжении целого текста, а сосредоточен в одной его точке, как в стихотворении Владислава Ходасевича «Бедные рифмы»:

> И обратно тащить на квартиру
> Этот плед, и жену, и пиджак,
> И ни разу по пледу и миру
> Кулаком не ударить вот так…

Мимесис здесь не обходится без семиозиса: чтобы жест удара «вот так» был не просто опознан, но телесно пережит читателем, его нужно тут же интерпретировать в абстрактных категориях – отнести к целому «миру». Вообще, процесс литературной коммуникации с необходимостью включает в себя знаковые составляющие – ведь он реализуется посредством языка, то есть с помощью знаков.

Обходясь без устойчивого, зафиксированного культурой кода, миметическая коммуникация вместе с тем более однозначна, чем коммуникация знаковая, ведущая к умножению и взаимодействию кодов и смыслов в процессе открытого семиозиса. Заразительно-миметические процессы, внедренные в работу таких знаковых систем, как литература или театр, еще недостаточно изучены; в них телесный мимесис может преодолевать, «снимать» семиозис, подчинять его иной, несемиотической задаче.

Часть вторая. Отдельные знаковые системы

7. Язык

Краткое содержание. *Благодаря своим специфическим особенностям (нематериальность знаков, избыточность, двойное членение означающего, два способа означивания) естественный язык представляет собой особо богатую знаковую систему, допускающую как практическое, так и художественное применение.*

Для семиотики естественный язык – знаковая система в ряду других, поэтому в предшествующем изложении все семиотические явления демонстрировались как на вербальных, так и на невербальных примерах. Тем не менее язык обладает собственной семиотической спецификой: это, по-видимому, самая сложная знаковая система, с которой имеет дело человек, и ее формализованным описанием уже два столетия занимается специальная наука – лингвистика. Язык используется в нашей культуре как универсальный посредник, на него «переводятся», пусть и не вполне адекватно, сообщения других знаковых систем культуры, в том числе устроенных принципиально иначе – например, визуально-иконических (мы пересказываем и анализируем с помощью слов картины и кинофильмы); а сам он разделен на множество национальных языков, тексты которых тоже лишь отчасти переводимы друг на друга. В силу такой сложности, функциональной активности и способности к спонтанному саморазвитию естественный язык способен служить инструментом познания и творчества, а не только коммуникации; когнитивные теории знака создавались и создаются в философии прежде всего на основе естественного языка, и он же служит привилегированным материалом при исследованиях эстетической функции знаков. Итак, система естественного языка исключительно богата и важна для человеческой культуры, поэтому на ней следует остановиться отдельно.

Подобно всем прочим знакам, языковые знаки опираются на материальный носитель, но в них он особенно отчетливо внеположен значению. Он варьируется, то есть носителей языкового значения на самом деле несколько: устная речь, письменность, а в ней разные технические средства записи даже в пределах одного национального языка (рукопись, печатный текст, электронный файл и т. д.), причем языковое сообщение свободно и достаточно адекватно переносится с одного носителя на другой – записывается со слуха, читается с листа, копируется и сканируется с письменного или печатного текста и т. д. Иначе обстоит дело во многих других знаковых системах: например,

живописное произведение жестко привязано к своему материальному носителю (холсту, доске, стене), его нельзя без серьезных потерь «перевести» в словесное описание, в другое иконическое изображение или скопировать на другом носителе; даже самая высококачественная фоторепродукция, ручная копия или гравюра с картины ценятся гораздо ниже оригинала. Системы письма могут больше или меньше сближаться с устной речью по своей структуре: так, идеографическое письмо, использующее многие тысячи иероглифов, мало походит на живую речь, и его освоение требует долгого ученичества; напротив того, фонетическое письмо, использующее всего несколько десятков букв, точнее воспроизводит строй устной речи, и это более доступная, «демократическая» система; овладеть грамотой можно даже самостоятельно, не проходя специального обучения[47].

Итак, материальный носитель языковых сообщений в силу своей вариативности вынесен за рамки знакового процесса, несуществен для образования смысла. Эта независимость языка от материальной субстанции способствовала тому, что именно для него было впервые сформулировано соссюровское определение знака как сочетания чисто ментальных означающего и означаемого. Тот же фактор сказывается в исторической эволюции *филологии* — науки о языковых текстах. Современная структурная семиотика была основана филологом Соссюром и разработана в значительной части тоже филологами, специалистами по литературе; между тем изначально, со времен поздней античности, филология занималась тем, что сейчас по-русски называют «текстологией», – выверкой классических текстов культуры. Это один из видов «уликовой» деятельности, по Карло Гинзбургу: филолог-текстолог читает памятник словесности, состоящий из намеренно отправленных знаков, дешифрует его с помощью устойчивого кода (соответствующего национального языка), но ищет в нем прежде всего ошибки и отклонения от нормы, которые могут объясняться либо вариантами самой языковой нормы (историческими, диалектальными), либо случайной порчей текста (недосмотром автора, переписчика, наборщика), либо произвольными (например, цензурными) искажениями. Исходный смысл текста служит такому филологу фоном, на котором он выделяет следы, оставленные эпохой, историей, обстоятельствами; в нашей семиотической терминологии среди намеренных языковых *знаков* он выискивает *признаки,* которые никем не предназначались для чтения. Такая увлекательная работа сближается с охотой – однако, в отличие от охотника, филолог имеет дело не с конкретно-материальным, а с абстрактно-текстуальным

объектом[48]. Письменный текст независим не только от произношения (индивидуального выговора, акцента), но и от начертания (почерка переписчика, шрифта печати) и способа фиксации (формата книги, газеты или электронного файла). Такой абстрактный текст, опирающийся только на систему кодов, сохраняется как инвариант при варьировании своих материальных воплощений, и филология, работая с ним, от толкования несистемных знаков-аномалий закономерно переходит к анализу обобщенной структуры кода; при интерпретации текста она начинает объяснять некоторые аномалии в нем не как ошибки или варианты нормы, а как намеренные нарушения нормы автором для достижения художественного эффекта – то есть причинами не случайными, а структурными; вместо признаков современная литературная наука читает в тексте особые, сверхнормативные знаки.

Языковые знаки, как правило, не мотивированы, не обусловлены своим референтом; в терминах Пирса, это символы. Их означающее носит линейный характер, что ограничивает возможности создания иконических языковых знаков, мотивированных по сходству: с помощью речи еще можно имитировать временные процессы – другие акты речи, некоторые движения и жесты, некоторые природные звуки (крики животных и т. п.), – но не пространственные объекты и абстрактные понятия; языковыми знаками их можно лишь именовать и описывать, не претендуя на сходство текста с его предметом.

Благодаря произвольности и вариативности знаков в естественном языке развиваются богатые синонимия и омонимия, позволяющие играть нюансами и фигурами речи, разнообразить комбинации выражения и содержания. Условно-немотивированные отношения между означающим и означаемым являются также и неоднозначными: одно означаемое может соответствовать разным означающим, и наоборот. Здесь кроется одна из причин того, что по сравнению с другими знаковыми системами естественный язык отличается высокой *избыточностью.*

Подробнее. В теории информации, если объяснять без математического аппарата, «избыточными» называются такие коды, где для передачи желаемого сообщения используется больше информации, чем минимально необходимо. В таком сообщении содержатся четко различаемые субъектом элементы (фонемы в слове, реляционные морфемы в повторяющихся членах предложения и т. д.), которые не обязательны, не значимы для правильной дешифровки сообщения. Например, русское слово

«связь» однозначно опознается по трем согласным фонемам *с, в'* и *з'* или по соответствующим им четырем буквам, даже если гласную фонему *а* заменить какой-то другой (например, *е* или *и);* стало быть, эта фонема избыточна, без нее теоретически можно было бы обойтись. Избыточность возникает не только из-за «лишних» элементов означающего, как в приведенном примере, но и из-за неоднозначного соответствия между элементами означающего и означаемого: например, для выражения одного и того же понятия мы можем использовать несколько синонимов, можем по-разному строить одинаковые по смыслу фразы. Некоторые искусственные системы коммуникации отличаются низкой избыточностью; в этих экономных системах любой элемент означающего служит для различения смысла. Так, компьютерные файлы хорошо поддаются «архивированию», сокращению объема, при котором из них устраняются необязательные элементы и снижается избыточность. В знакомом нам всем коде цифрового счисления каждое число однозначно определяется некоторой комбинацией цифр; если заменить в ней хотя бы одну цифру, число изменится, часто самым радикальным образом. Напротив того, если говорящий или пишущий спутает звук или букву в слове (при оговорке, описке, опечатке) или допустит грамматическую ошибку в построении слова или фразы, то в большинстве случаев слушатели или читатели правильно поймут его даже вне контекста, несмотря на ошибки: для создания и дешифровки сообщения достаточно меньшей информации, чем несут элементы его означающего, не каждое изменение означающего изменяет означаемое.

Избыточность, с одной стороны, делает коммуникацию неэкономной, повышает ее стоимость: на передачу сообщения мы тратим больше информации, а значит и больше энергии и времени, чем могли бы. Но, с другой стороны, она повышает надежность коммуникации, обеспечивая резервы на случай сбоев в канале передачи информации; «естественные языки страхуют себя от искажений механизмом избыточности – своеобразным запасом семантической прочности»[49]. Пользуясь в речи экономным однозначным кодом, таким как код цифрового счисления, мы делали бы ошибки с более тяжелыми, необратимыми последствиями. Избыточность языкового кода – ценный ресурс для филолога и даже для обыкновенного корректора, живого или электронного; благодаря ей в тексте можно уверенно, не спрашивая автора (которого, бывает, и не спросишь), исправлять так называемые «глазные» опечатки, не затрагивающие смысла слов и фраз.

Не менее важно и другое: высокая избыточность языка позволяет использовать его не только для практических, но и для творческих целей – варьировать стили речи, говорить одно и то же по-разному, вводить в текст шутки, остроты, каламбуры, сближения и подмены сходных слов, опознаваемые слушателем или читателем не как ошибки, а как игра. С экономным кодом (скажем, числовым) играть невозможно – от этого он блокируется, перестает функционировать. Высокая избыточность языка – это его гибкость, а языки с нулевой гибкостью, «например искусственные языки науки, принципиально исключающие возможность синонимии, материалом для поэзии быть не могут»[50].

Речь на естественном языке отличается *двойным членением означающего:* смысловые единицы (морфемы, слова, фразы) складываются из единиц смыслоразличительных (фонем, звуков, букв). Первые выражают собой полноценные знаки, обладающие смыслом, а вторые суть лишь компоненты, составные части таких знаков; сами по себе они не имеют смысла и только служат для его различения. Иначе говоря, в языке любое высказывание проходит как бы двухэтапную сборку: из мелких, ничего не значащих фонетических или графических деталей формируются обладающие смыслом морфемы, а уже из них складываются целостные слова и фразы. Двойное членение имеет место *внутри означающего,* и его не следует смешивать с разделением означающего и означаемого. Французский лингвист Андре Мартине (1908–1999) считал это фундаментальным свойством человеческого языка, отличающим его от языка животных[51]. Есть и другие знаковые системы с двойным членением означающего, но по большей части это искусственные коды, производные по отношению к языку, – например, код сигнальных флажков, применяемый на флоте: позиции флажков в руках сигнальщика однозначно соответствуют буквам алфавита, а из их комбинаций составляются слова передаваемого сообщения. В более слабой, зато и более самостоятельной форме двойное членение действует в музыке: ее звуки и ноты сами по себе не имеют значения, но образуемые ими мелодии и ритмы могут им обладать – они обозначают, например, «праздничность» (танцевальные ритмы), «народность» (фольклорные мотивы, вводимые в профессиональную пьесу), «драматизм» (аффективно окрашенные формы мелодии и ритма, используемые в опере или кинематографе) и т. д.; возможна и еще более детализированная система музыкальных значений, применяемая в так называемой «программной музыке». Однако есть и такие знаковые системы, где двойное членение означающего отсутствует, например

живопись или бытовое поведение (о его семиотике см. главу 11): мы сообщаем окружающим своими поступками богатую информацию, но среди них трудно выделить устойчивые дифференциальные единицы, которые сами по себе не имели бы смысла.

Двойное членение означающего предоставляет естественному языку экономный аппарат выражения: вместо того чтобы формировать для каждого означаемого (понятия) новое, ни на что не похожее означающее, можно просто по-другому комбинировать немногочисленные стандартные единицы смыслоразличительного уровня; ср. упомянутое выше фонетическое письмо, более экономное, чем идеографическое. Луи Ельмслев писал об этом, называя смыслоразличительные единицы языка «фигурами», в отличие от смысловых «знаков»:

> …язык организован так, что с помощью горстки фигур и благодаря их все новым и новым расположениям может быть построен легион знаков. Если бы язык не был таковым, он был бы орудием, негодным для своей задачи[52].

Двойное членение способствует избыточности языкового кода: в процессе речи можно сочетать разные смыслоразличительные единицы в рамках одной смысловой единицы – произносить слово искаженно, с акцентом, заменять в нем одни звуки или фонемы другими, не меняя его основной смысл.

Двойное членение означающего связано с еще более фундаментальным свойством языка, которое Эмиль Бенвенист характеризовал как двойное означивание, то есть два способа создания и восприятия смысла, – *семиотический* и *семантический.* Они различаются как две разные интеллектуальные операции: идентификация заранее известных, повторяющихся объектов (каковыми могут быть знакомые вещи, люди, места и т. д. – а также и языковые единицы, например словарные слова) и уяснение смысла новых, уникальных событий (поступков, высказываний – в терминах Соссюра, единиц «речи», а не «языка»). *Семиотическое означивание – это опознавание отдельных знаков или дифференциальных единиц, семантическое означивание – понимание целостных высказываний.*

> Тот факт, что дело касается именно двух разных родов понятий, двух познавательных областей, можно подкрепить и указанием на различие в критериях, которые предъявляют тот и другой способ к своим

> единицам. Семиотическое (знак) должно быть *узнано,* семантическое (речь) должно быть *понято.* Различие между узнаванием и пониманием связано с двумя отдельными свойствами разума: способностью воспринимать тождество предыдущего и настоящего, с одной стороны, и способностью воспринимать значение какого-либо нового высказывания – с другой[53].

Семиотическое означивание действует в отношении как знаков, так и сигналов – мы опознаем сигналы, стандартно реагируем на них, не отличаясь в этом от животных и машин; а семантическое означивание действует только в отношении полноценных знаков, образующих смысловые высказывания, доступные лишь человеческому интеллекту. Об этом говорили в науке еще до Бенвениста: «Понимается только знак, узнается же – сигнал»[54]. На уровне формальной организации языка два способа означивания соответствуют двойному членению означающего. Смыслоразличительные единицы – буквы, фонемы – достаточно правильно опознавать, а любое образованное из них слово (смысловую единицу) требуется уже понимать, причем обычно в контексте целостного высказывания; у слова, конечно, есть стандартное, опознаваемое словарное значение, но его смысл в речи решающим образом зависит от контекста, так что мы можем употреблять и адекватно понимать слова в «фигуральном» и даже в «обратном» смысле. Два способа означивания можно выделять и в масштабе целостного текста. Выше (глава 6) уже упоминался роман Умберто Эко «Имя розы»: его сюжет закодирован двумя кодами, и если детективная история предназначена скорее для опознавания и завершается нахождением однозначной разгадки, то философия культуры, которая транслируется с ее помощью, требует углубленного семантического понимания.

Два способа означивания наглядно сходятся вместе и взаимодействуют в специфическом языковом явлении, которое называется *дейксисом,* – особой функции некоторых слов и грамматических категорий, связывающей их значение с непосредственной ситуацией высказывания. Значение дейктических элементов языка (они также именуются *шифтерами)* определяется не только общей словесной структурой текста, но и тем, кто, кому, когда и где высказывает этот текст; например, слова «красный» или «три» – не шифтеры (дейктические элементы), их значение не зависит от действия, посредством которого их произносят или пишут, а вот значение слов «ты», «сейчас», «сюда» невозможно установить вне

актуального акта высказывания, его места, времени и участников. Шифтеров много в языке, и они не всегда столь четко определены, как, скажем, местоимения, часто они получают дейктическую функцию лишь окказионально, в зависимости от контекста. «Шифтер» значит буквально «переключатель», он переключает процесс означивания с содержания речи на акт речи, с семиотического опознавания отдельных языковых знаков на семантическое понимание высказываний как целостных событий. Словарное значение слова «понедельник» легко идентифицировать (понедельник – это день, следующий после воскресенья), но вот приведенную Роланом Бартом фразу из полученной им открытки: «Понедельник. Возвращаюсь завтра. Жан-Луи» – можно понять, только соотнеся ее дейктические члены с внеязыковой ситуацией:

> …*который понедельник? который Жан-Луи?* Как я могу это знать – ведь *со своей точки зрения* мне тут же приходится выбирать из нескольких Жан-Луи и нескольких понедельников?[55]

С двойным процессом означивания связана возможность моделировать в языке *чужой голос,* воспроизводить в собственном тексте чужой акт высказывания – при цитировании, при внедрении в речь чужой интонации. С ним же связан и еще один специфический эффект, присущий только естественному языку и производным от него знаковым системам, – *перформативное высказывание:* называемое действие непосредственно осуществляется самым актом его произнесения или написания («Объявляю собрание открытым», «Завещаю свою коллекцию музею»), а значит прямо зависит от этого речевого акта. Такое высказывание приходится понимать в том смысле, в каком мы «понимаем» не текст, а чей-то поступок; отсюда специфический критерий его оценки, отличный от текстуального. Как определял перформативы введший это понятие английский философ Джон Лэнгшоу Остин (1911–1960), они «ничего не “описывают” и ни о чем не “сообщают”, не являются “истинными или ложными”»[56]; такие высказывания бывают только успешными или неудачными: например, собрание, объявленное открытым, может реально и не начаться… Одной из причин перформативной неудачи (или даже вообще исключения данного высказывания из разряда перформативов) является, между прочим, художественное применение речи: если король или президент публично провозгласит: «Объявляю войну», то война действительно начнется – и не начнется, если те же слова произнесет на сцене актер, исполняющий роль короля. Из этого примера видно, что

перформативными высказываниями можно играть, можно производить их фиктивно, «понарошку», и такие симулированные речевые акты широко применяются в литературе и искусстве.

Теория перформативных речевых актов выросла из понятия «языковых игр», введенного австрийско-британским философом Людвигом Витгенштейном (1889–1951), чтобы объяснить зависимость значения языкового знака от практической ситуации, в которой он употребляется. Языковая игра предполагает намерение говорящего произвести какое-то действие по отношению к собеседнику – нейтрально информировать, в чем-то убедить, добиться словесной или действенной реакции и т. д. Так объяснял Витгенштейн в своих послевоенных «Логических исследованиях»; а еще раньше, в «Логико-философском трактате» (1921), он подчеркивал особую роль *предложения* (или «знака-предложения») как исключительного носителя смысла, отражающего своей структурой логическую структуру некоторой ситуации. При такой трактовке языковое предложение можно считать иконическим знаком («картиной»):

> Предложение повествует о некоей ситуации; следовательно, оно должно быть *существенно* связано с этой ситуацией. И эта связь состоит как раз в том, что оно является ее логической картиной […]. Предложение может быть картиной ситуации, лишь поскольку оно логически структурировано[57].

Теории двойного означивания, языковых игр и предложения-картины относятся к *прагматике* языкового знака, описывают его отношения с участниками коммуникации. Еще одним, также философским подходом к проблеме языковой прагматики была теория диалогического высказывания, созданная в 1920–1950-х годах Михаилом Бахтиным (некоторые его идеи излагались в работах, опубликованных под именем его друга Валентина Волошинова). Высказывание, согласно этой теории, есть завершенная, целостная единица речевого общения, определяемая его включенностью в диалог, подразумеваемым знанием собеседников и их реакциями:

> Жизненный смысл и значение высказывания […] не совпадают с чисто словесным составом высказывания. Сказанные слова пропитаны подразумеваемым и несказанным. То, что называется «пониманием» и «оценкой» высказывания (согласие или несогласие), всегда захватывает вместе со словом и внесловесную жизненную ситуацию[58].

> Первый и важнейший критерий завершенности высказывания – это *возможность ответить на него,* точнее и шире – занять в отношении его ответную позицию (например, выполнить приказание)[59].

Хотя, вообще говоря, все знаковые сообщения предназначены какими-то отправителями каким-то получателям, но в некоторых сложных знаковых системах, таких как естественный язык, эти сообщения развиваются в личностно определенные высказывания, предполагающие не только практическую реакцию («выполнить приказание»), для чего может служить и стандартный сигнал, но также и обоюдную вовлеченность собеседников в процесс диалога[60].

Все перечисленные выше особенные качества естественного языка – чисто ментальный, отделенный от материальных носителей характер знаков, высокая избыточность, двойное членение означающего, двойной способ означивания, наглядно проявляющийся в дейксисе, речевых актах и диалогических высказываниях, – сообщают языку привилегированное место в ряду прочих знаковых систем. Эмиль Бенвенист:

> Природа языка, его репрезентативная функция, динамизм, роль в жизни коллектива делают его своего рода универсальной семиотической матрицей, такой моделирующей структурой, у которой другие структуры заимствуют основные свойства устройства и функционирования[61].

Ролан Барт в середине 1960-х годов выдвигал еще более радикальную гипотезу: слово служит «неизбежным посредующим звеном любого знакового образования»[62]. Иначе говоря, все неязыковые семиотические системы производны от естественного языка, представляют собой его перекодировки; в советской семиотике отчасти сходный смысл имело понятие «вторичной [надъязыковой] знаковой системы», предложенное в те же 1960-е годы Московско-Тартуской семиотической школой. Как уже говорилось, Соссюр в начале XX века постулировал будущую дисциплину «семиологию» в качестве более общей науки о знаках, охватывающей лингвистику, поскольку язык – лишь одна, хоть и самая важная знаковая система. По мысли Барта, дело может обстоять обратным образом:

> А потому, возможно, следует перевернуть наоборот формулу Соссюра и заявить, что семиология сама составляет часть лингвистики…[63]

Если сравнить понятия «лингвистика» и «семиотика» по их логическому объему, то первая составляет часть второй, тогда как по концептуальному содержанию она оказывается, наоборот, богаче. Коды модного костюма, дорожных знаков, бытового поведения, театрального зрелища и т. п., чтобы образоваться и стать понятными, должны изначально пройти обработку естественным языком, который дает им общую систему понятий, сетку смысловых категорий. Они пользуются его структурами, его средствами создания смысла. Хотя есть основания считать, что некоторые знаковые системы – прежде всего визуальные – все-таки независимы от естественного языка, несомненно, что он порождает много других систем, а потому и наука семиотика заимствует многие свои понятия у лингвистики, науки о языке.

8. Художественная литература

Краткое содержание. *В своем художественном применении язык отвлекается от практических функций, связанных с выражением чувств адресанта, воздействием на адресата, установлением между ними контакта и общего кода, описанием внешнего мира-контекста. Поэтическая функция высказывания соотносится с уникальной формой сообщения; ее работу можно также объяснять взаимопереходами внешней и внутренней коммуникации (автокоммуникации).*

В силу своих названных в главе 7 специфических особенностей естественный язык порождает не просто условные сигналы, а «живую речь», в которую вовлечен говорящий/пишущий субъект и которую он может творчески преобразовывать и развивать. Так происходит особенно при художественном творчестве – в «поэзии», если употреблять это слово в широком смысле, равном «художественной литературе». Устройство литературы – сложная и неоднородная структура, которая с разных точек зрения изучается разными науками (филологией, философией, социологией). Здесь мы ограничимся только семиотическим аспектом литературы, оставляя в стороне другие ее аспекты.

Все тексты литературы являются текстами естественного языка (обратное, разумеется, неверно: не все языковые тексты художественны), то есть это типичный пример вторичной знаковой системы, надстраивающейся над системой языка. Можно сказать и иначе: художественная литература – это особое функциональное применение естественного языка, и стоит задаться вопросом о том, какая именно из функций языка реализуется при его художественном использовании. Тем самым семиотика языка сближается с его эстетикой, описанием возможностей, предоставляемых им для литературного творчества.

Именно так развивалась мысль Романа Якобсона. В начале 1920-х годов, еще до возникновения научной семиотики и всего через несколько лет после издания «Курса общей лингвистики» Соссюра, он утверждал, что «поэзия – это язык в его эстетической функции»[64]. Много лет спустя в большой статье «Лингвистика и поэтика» (1960) он вернулся к этой проблеме и дал обобщенную формулировку, выделив *поэтическую функцию* в ряду других стандартных функций языка. Каждая функция связана с одним из компонентов, которые обязательно присутствуют в каждом

словесном высказывании; без всех этих компонентов невозможен успешный акт коммуникации, но один из них – вместе с соответствующей ему функцией – выдвигается на главное, господствующее место. Он становится *доминантой* данного высказывания; это понятие было выработано в литературной теории русского формализма, к которому принадлежал в молодости Якобсон.

Подробнее. У концепции Якобсона были и другие предшественники, определившие некоторые из используемых им понятий и терминов (функций): немецкие теоретики языка Карл Бюлер (1879–1963) и Антон Марти (1847–1914), британский антрополог польского происхождения Бронислав Малиновский (1884–1942). Якобсон ссылается на них в своей статье, сводя вместе их терминологию. Еще одним его вероятным источником была так называемая «модель Шеннона – Уивера», предложенная после Второй мировой войны американскими математиками Клодом Шенноном (1916–2001) и Уорреном Уивером (1894–1978). Кибернетическая модель передачи информации была создана в связи с разработкой военных шифров; в ней компоненты коммуникационного акта определялись не как функции, а как линейно сочлененные между собой инстанции, звенья цепи: источник информации, передатчик, канал, приемник и целевое назначение.

Якобсон различает шесть компонентов высказывания и шесть соответствующих им функций.

1. У каждого высказывания должен быть *адресант,* отправитель, – тот, кто его производит и посылает другим; ему соответствует *экспрессивная,* или *эмотивная,* функция, непосредственно выражающая его чувства. Есть примеры высказываний – даже целая грамматическая категория, – где преобладает именно такая функция: это междометие, где ослаблены другие, смысловые функции и выражен прежде всего аффект говорящего.

2. У каждого успешного высказывания есть *адресат,* то есть получатель, кому оно предназначено. Даже если человек пишет текст «в стол», не для публикации, или же разговаривает вслух сам с собой, все равно в этой коммуникации есть подразумеваемый адресат – или гипотетический будущий читатель текста, или даже сам говорящий, осуществляющий автокоммуникацию (о ней будет сказано ниже). Без реального или подразумеваемого/ожидаемого адресата событие высказывания не может состояться. Соответствующую ему

функцию Якобсон называет *конативной* (от латинского слова conatus – «побуждение», «импульс»), то есть высказывание в этой функции добивается чего-то от своего получателя: просит или приказывает усвоить сказанное, соглашаться или спорить с ним, совершать действия, к которым призывает высказывание, изложить нечто самому (например, отвечая на экзаменационный вопрос). Преобладанием этой функции в чистом виде характеризуется одна из грамматических категорий языка – императив, повелительное наклонение глагола.

3. Чтобы отправитель и получатель могли обмениваться языковыми знаками, между ними должен быть *контакт* — прямое или косвенное физическое соприкосновение, позволяющее уловить органами чувств знаки и сигналы, отправляемые другим партнером. Упрощенно говоря, они должны слышать друг друга или видеть написанные друг другом тексты; возможен и тактильный контакт, например при переписке азбукой Брайля, а парфюмерия позволяет передавать некоторые ольфакторные, обонятельные сообщения. С контактом связана *фатическая* функция высказывания (от латинского глагола fari, fatu – «говорить»). Она преобладает в высказываниях, главной задачей которых является установить, уточнить, проверить контакт между собеседниками. Характерными примерами служат стандартные слова-высказывания вроде «эй!», «алло!», «как вы меня слышите?» и т. д. Они могут присутствовать не только в начале, но и в середине диалога, ритмизируя его, поддерживая контакт; при этом фатическая функция сопровождается конативной, проверка контакта сопровождается более или менее явным требованием «слушай меня дальше», для чего могут служить иногда довольно причудливые приемы[65].

4. Чтобы два партнера могли не только услышать или увидеть сообщения друг друга, но еще и понять их (бывает, мы слышим непонятные речи и видим непонятные тексты – например, на незнакомом языке), у них должен быть общий *код, с* помощью которого эти сообщения зашифровываются и дешифруются. Первичным словесным кодом является общеязыковой, но есть и более специальные даже в рамках одного национального языка – диалекты, жаргоны и т. п. Функция высказывания, соответствующая его коду и служащая для установления, проверки, развития этого кода, называется у Якобсона *метаязыковой* или *металингвистической* (в вариантах перевода его статьи, написанной по-английски). Эта функция имеет не только коммуникативную, но и когнитивную направленность, помогает нам усложнять знания о языке; применяя ее, мы учимся языку сами и учим ему других. Существуют очень разные типы

высказываний, где она доминирует: начиная от элементарных вопросов и ответов «что значит это слово? – это слово значит то-то и то-то» и вплоть до столь важных жанров словесной культуры, как языковой словарь (толковый или многоязычный), учебник грамматики, научные исследования о языке. Текст настоящего пособия тоже выполняет по преимуществу метаязыковую функцию, объясняя значение семиотических терминов и устройство знаковых систем, включая язык.

5. Пятая функция языка – наиболее распространенная, она прежде всего приходит на ум, когда мы говорим о его назначении. Она связана с тем компонентом высказывания, который Якобсон называет *контекстом* — имея в виду не языковое окружение слова или выражения, а вообще знание о мире, получаемое человеком с помощью разных знаковых систем или на основании собственного практического опыта. Например, знание о топографии какого-нибудь города или квартала можно получить при чтении карты или из рассказов других людей, но можно и просто в результате прогулок и поездок по улицам. Словесное высказывание сообщает нечто новое об этом контексте; а поскольку окружающий мир является для языка *референтом,* то и функция, которая обогащает контекст, называется *референтивной* или *референциальной* (англ. referential). Авторитетным типом текста, направленным на суммарное описание всего возможного контекста, является энциклопедия: в отличие от языкового словаря, она толкует не о словах, а о вещах.

6. Мысль Якобсона развивается по пути аналитического расчленения высказывания и выделения в нем функций: есть разные языковые средства для эмоционального самовыражения, для побуждения к чему-то собеседника, для установления контакта и уточнения кода; есть бесчисленное множество слов и выражений, выполняющих референциальную функцию, причем одни и те же сведения можно сообщить многими разными выражениями (синонимия). Что же остается в высказывании, если вычесть из него эти пять функций? Остается уникальная форма конкретного высказывания, которую Якобсон называет *сообщением.* Все содержательные моменты высказывания распределяются по пяти первым рубрикам (функциям), и на долю сообщения остается только чистая форма – не то, «что» сообщается, а то, «как» это сообщается. Функция, направленная на реализацию этой формы, называется *поэтической* функцией высказывания.

Подробнее. Якобсон еще вскользь упоминает седьмую,

дополнительную функцию высказывания – магическую, заклинательную; антрополог Малиновский, на которого он ссылается, считал эту функцию основной на ранних этапах развития общества. В романе современного французского прозаика Лорана Бине «Седьмая функция языка» (2015) на первое место выступает именно она, и ею мотивирована забавная «альтернативная история» мировой семиотической и культурной теории (с участием самого Якобсона, фантастически преображенного).

В художественном высказывании, как и вообще в любом высказывании, соприсутствуют все шесть базовых компонентов и, следовательно, все шесть функций, но при художественном применении языка доминирует именно функция уникального словесного выражения. В случае преобладания какой-то другой функции – например, референциальной, отсылающей к внешнему миру, к контексту наших знаний о нем – мы не обращаем внимания на форму высказывания, смотрим как бы сквозь нее, на «содержание», которое можно было бы выразить и иначе, «другими словами» (напомним: в формализованных, неизбыточных знаковых системах такое невозможно – зато в них и поэтическая функция стремится к нулю). Текст читается как художественное высказывание, если отвлечься от передаваемых им внешних сведений и сфокусировать внимание на его уникальном построении. Когда Цицерон добивался от римского сената осуждения Катилины, в его речах доминировала, в терминах Якобсона, конативная, побудительная функция; а много веков спустя европейские школяры перечитывали его речи против Катилины уже как образец латинского ораторского стиля – и в этих текстах возобладала поэтическая функция. Таким образом, поэтичность, литературность – переменное свойство текста, оно зависит от его восприятия и функционирования в культуре, изначально нехудожественный текст может сделаться художественным и наоборот[66].

Работу поэтической функции можно описывать двумя способами, не противоречащими друг другу, но различающимися точкой зрения. Одно из этих описаний – внутреннее, структурное, другое – внешнее, функциональное. В первом случае речь идет о том, как конкретный текст, выполняя поэтическую функцию, получает особую, нестандартную структуру; а во втором случае – как целая знаковая система вступает в особый режим коммуникации, сходный с режимом художественного текста.

Первое определение работы поэтической функции предложил сам Якобсон в той же статье «Лингвистика и поэтика». Он

обратился к фундаментальной соссюровской оппозиции – различению двух осей языковой коммуникации, парадигматической и синтагматической. Поскольку они связаны с выбором или сочетанием единиц в высказывании, Якобсон называет их по-своему, иначе, чем Соссюр: «ось селекции» и «ось комбинации». Напомним, что в языке первая из них образуется виртуальными отношениями отсутствующих единиц (элементов, из которых субъект речи должен совершать выбор), вторая – актуальными отношениями соприсутствующих единиц (элементов производимого высказывания, следующих один за другим). Элементы, расположенные по оси селекции, обладают *эквивалентностью,* то есть они различны, но относительно равноценны – отчего между ними и возможен осмысленный выбор. Однородные по форме и/или содержанию, они могут выполнять в высказывании сходную структурную функцию, например служить во фразе определением подлежащего – тогда мы ищем подходящий эпитет, перебирая в памяти несколько отчасти сходных по смыслу прилагательных; или служить рифмой для другого слова в стихах – тогда мы перебираем в памяти несколько созвучных слов. Речь тут идет именно об эквивалентности, а не о тождестве или полной равнозначности: как известно, синонимы обычно не совсем равнозначны между собой, еще больше могут различаться по смыслу и звучанию рифмующиеся слова.

Работа поэтической функции высказывания заключается в том, что она *«проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»*[67]. При таком необычном режиме коммуникации по оси синтагмы намеренно размещаются одна за другой эквивалентные единицы – синонимы, рифмующиеся слова и т. д. Обыкновенно так делать не полагается, и по норме говорящий или пишущий выбирает только один, самый подходящий элемент из парадигмы[68]. Точность выражения предполагает выбор одного из ряда синонимов, нанизывать же их один за другим может показаться неловким утяжелением речи; а человек, случайно сказавший что-то в рифму, либо вообще не замечает этого (его внимание направлено на другое), либо смущается – его речь не предполагала таких эффектов, для него это неуместное, паразитическое проявление слов. В художественной же речи, наоборот, намеренно сводятся вместе сходные звуки (в рифме, аллитерации и т. д.), сходные по смыслу слова, выражения, целые эпизоды – например, в народных сказках часто удваиваются или утраиваются эпизоды испытания главного героя. Проще говоря, художественный текст обязательно содержит *повторы и параллелизмы* — смысловые, синтаксические,

звуковые.

Этот эффект, казалось бы, вредит экономии высказывания, повышает избыточность, которая и так велика в естественном языке по сравнению с некоторыми другими знаковыми системами: повторяющиеся единицы как будто не сообщают новой информации. Но выше, в главе 7, уже было сказано, что избыточность языковой системы не только предохраняет ее от сбоев, но и создает возможность для игрового и художественного применения. Именно потому, что в языке – в отличие от ряда других систем, например от системы счисления, – избыточность является одним из конститутивных принципов, она может иногда, в некоторых высказываниях, делаться доминирующим принципом, выделяясь из общего фона в заметную фигуру, переходя из возможности в действительность. Структура художественного текста обслуживает не столько пять внешних, содержательных функций языкового высказывания, сколько функцию эстетического удовольствия, которое могут доставлять человеку даже малоосмысленные тексты (легкомысленные, темные, заумные) – просто потому, что в них эффектно выстроена структура повторов и перекличек.

Второе объяснение работы поэтической функции предложено Юрием Лотманом в статье «О двух моделях коммуникации в системе культуры» (1973). В ней разграничиваются два способа коммуникации – внешний и внутренний. Первый осуществляется в контуре «Я – ОН», а второй – в контуре «Я – Я». Человек может разговаривать сам с собой или даже «переписываться» сам с собой, например когда ведет интимный дневник, не предназначенный для чужих глаз. Это типичные примеры *автокоммуникации,* общения с собой, при котором субъект излагает себе заведомо известные ему сведения.

В чем задача такой коммуникации? По объяснению Лотмана, внешние факторы, например познание мира, отступают в ней на второй план, а на первый план выступает развитие и усложнение внутреннего кода. Общаясь с собой, мы не столько сообщаем себе знания о мире (самое большее – фиксируем их для памяти в дневнике, для того «я», каким, возможно, станем через многие годы, или для какого-то абстрактного, надындивидуального собеседника), сколько стараемся лучше, по-новому понять смысл слов и идей, выразить в тексте и тем самым уяснить собственную мысль; мы проговариваем ее про себя или излагаем на письме, может быть, вовсе не показывая этот текст другим, а лишь для того, чтобы придать ей обдуманную форму.

К автокоммуникации относятся и другие действия со знаками, где нет прямого обращения к самому себе, зато

происходит повторение уже известного: твержение молитв (верующий представляет себе трансцендентального собеседника, но тот никогда не отвечает, то есть обращение к нему равнозначно коммуникации с самим собой), магических заклинаний, любимых стихов, пение заученных песен, перечитывание уже читанных книг и т. д. Как и в случае с избыточностью естественного языка, эти лишние, на внешний взгляд, повторы не являются напрасной растратой информационных ресурсов: при повторах редуцируется, сводится к нулю референциальная функция высказывания, зато реализуется его метаязыковая функция, происходит усложнение кода, приращение смысла за счет семантической реорганизации языка. Например, каждое новое прочтение знакомого текста создает новые смысловые ассоциации, не совпадающие с предыдущим прочтением, и к уже известному смыслу прибавляется новый. То же иногда случается и при внешней коммуникации: если лектор в педагогических целях повторил фразу, слушатели в первый раз будут думать о том, что она значит, а во второй раз – зачем она повторена, в чем ее особая важность; у фразы появится второе, коннотативное значение, заставляющее обратить внимание на специфический код преподаваемой дисциплины. Итак, при автокоммуникации субъект направляет знаковое общение на самого себя и тем самым совершенствует код, с помощью которого выражена мысль, усложняет свою индивидуальную, а заодно и общую культуру. В культуре есть высокоавторитетные тексты, специально предназначенные для бесконечного перечитывания, то есть автокоммуникации: например, священные религиозные книги – Библия, Коран; и есть целые области культуры, где практикуется тщательное, многократное перечитывание основополагающих текстов – или же, наоборот, однократное прочтение бросовых, «одноразовых» текстов; примером первой может служить классическая литература, примером второй – массовая культура. Эти две установки соотносятся как интенсивный и экстенсивный способы наращивания знания, как его углубление и расширение. Таким образом, автокоммуникация и внешняя коммуникация образуют типологическую оппозицию: по преобладанию той или другой можно различать разные типы культуры.

Мы не только повторяем одни и те же целостные тексты – повторы имеют место и внутри одного и того же художественного (или, скажем, магически-заклинательного) текста, в чем состоит, как сказано выше, типичное проявление поэтической функции. По мысли Лотмана, художественный текст не столько сообщает что-то о мире или даже о личности человека, сколько совершенствует

общественные ресурсы их познания. Такой текст не относится всецело к автокоммуникации, он сочетает два разных коммуникативных контура:

> Искусство возникает не в ряду текстов системы «Я – ОН» или системы «Я – Я». Оно использует наличие обеих коммуникативных систем для осцилляции в поле структурного напряжения между ними. Эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, то есть когда текст переключается из одной системы коммуникации в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими[69].

Действительно, искусство не равно автокоммуникации: последняя включает в себя, как мы только что видели, также и некоторые нехудожественные виды знаковой деятельности – фиксацию своей жизни в дневнике, перечитывание священных книг и т. д. Поэтому Лотман предлагает более сложное объяснение искусства, динамически сочетающее («переключающее») две якобсоновских функции – метаязыковую и референциальную. Поэтический язык сложнее, чем язык повседневного общения, обладает большей смысловой емкостью, и его «избыточность» лишь кажущаяся – именно потому, что в нем активизируются и взаимодействуют не одна, а сразу две функции. Этим объясняется впечатление бесконечной полноты и богатства лучших художественных текстов.

Теория поэтической функции Якобсона и сложно развивающая ее теория автокоммуникации Лотмана не отрицают содержательности художественного текста, регулируемой пятью непоэтическими функциями высказывания; но для опознания текста как художественного в нем должна работать поэтическая функция или переключение двух видов коммуникации. Так происходит не только в словесном искусстве: это очевидно, например, в столь важной художественной системе, как музыка, построенной на постоянных ритмических и мелодических повторах и перекличках. Зато иначе обстоит дело в других искусствах – например, живописи, графике, – где вообще нет линейной оси синтагмы и, соответственно, плохо можно представить себе «проецирование» на нее принципа эквивалентности. Произведения этих искусств художественны по иным основаниям, чем словесный текст, то есть лингвистическое определение поэтической функции в литературе не является всеобъемлющим семиотическим определением искусства.

9. Визуальная семиотика

Краткое содержание. *Визуальные знаки не всегда легко отличить от самопроизвольно возникающих или технически производимых образов. По сравнению со знаками языковыми они отличаются нелинейностью, непрерывностью и, во многих случаях, иконическим сходством с обозначаемым предметом.*

Визуальные знаки – это знаки, воспринимаемые зрением, а не другими органами чувств. Многие из них так или иначе обладают сходством с изображаемыми предметами, а потому есть соблазн отождествить визуальные знаки со знаками иконическими (по классификации Пирса). На самом деле эти два класса не совпадают. Существуют знаки визуальные, но не иконические – например, буквы алфавита, ничем не похожие на обозначаемые ими звуки и фонемы; кстати, они могут иметь не только визуальную, но и тактильную форму – в азбуке Брайля для слепых. Существуют также и невизуальные, например слуховые иконические знаки – таковы звукоподражания, применяемые в речи и в музыке: можно имитировать крики животных и птиц («мяу», «ку-ку»), природные шумы (скажем, раскаты грома с помощью ударных музыкальных инструментов), физиологические или трудовые ритмы (ритмы дыхания, ходьбы – ср., например, музыкальные марши). Еще чаще реальные звуки воспроизводятся в современных медиа – на радио, телевидении, в кино, аудиозаписях и т. д.; правда, такая техническая репродукция сама по себе не может считаться знаковой, подобно сигналам, передаваемым системой безопасности водохранилища (см. этот пример в главе 2); для создания знакового сообщения эти чисто аудиальные элементы обычно дополняют визуальными и/или текстуальными – зрительным рядом картин и сцен, образующих телепередачу или кинофильм, устными диалогами на радио, текстами песен или словесными комментариями к музыкальным произведениям, записываемым на диске.

Вообще, далеко не вся получаемая человеком визуальная информация является знаковой; чтобы признать ее всю таковой, пришлось бы слишком сильно расширить понятие знака. Многие зрительные восприятия – созерцание предметов и других людей, не намеренных что-либо нам сообщать, – с точки зрения семиотики представляют собой работу с признаками, а не со знаками: здесь нет ни отправителя сообщений, ни кода, которым бы они зашифровывались. Мы стараемся *понимать* то, что мы видим, но не всякое понимание является именно интерпретацией

знаков: можно понимать, например, развитие природных процессов, устройство машин и т. д.

Далеко не всегда является знаком даже визуальный *образ,* то есть аналогическое изображение какого-либо предмета или живого существа: часто он носит окказиональный характер, возникает по случайным либо серийно-техническим причинам, повинуясь лишь общим законам физики и не реализуя ничьей субъективной интенции. Например, отпечаток чужой ноги на песке, напугавший Робинзона Крузо в романе Даниеля Дефо, как будто имеет одновременно индексальную и иконическую природу: он возник *вследствие* высадки на необитаемый остров какого-то туземца, и он *похож* на форму ступни этого человека; при всем том он не является коммуникативным знаком, а только признаком, буквально *следом* чьего-то присутствия. Тем более нельзя считать «знаками» изображения, непрерывно создаваемые сегодня видеокамерами слежения, авторегистраторами и другими подобными приборами. Лишь некоторые из визуальных изображений могут выделяться и «достраиваться» субъектом до полноценных знаков: например, любая гладкая поверхность сама собой, по безличному оптическому закону, создает зеркальные отражения, но для мифологического Нарцисса, зачарованного собственным образом в воде, оно стало чем-то вроде сверхъестественного послания (образец визуальной автокоммуникации).

Определение иконических знаков, широко принятое в семиотике начиная с Пирса, при критическом разборе также оказывается довольно шатким и субъективным. Их определяющее свойство – «сходство» с обозначаемым объектом – плохо поддается формализации и объективной проверке. Сходство – лишь необходимое, но не достаточное условие иконичности. Если под сходством понимать наличие общих черт, то в таком случае буквально любой знак окажется более или менее иконическим: ведь его означаемое и означающее непременно имеют какие-нибудь общие черты – хотя бы свойство «быть воспринимаемыми». Наибольшим, абсолютным сходством между собой обладают два *идентичных* предмета или существа – два экземпляра одного и того же технического изделия, два однояйцевых близнеца или клона; но невозможно считать их «иконическими знаками» друг друга – в главе 6 уже отмечалось, что знаковое отношение не рефлексивно, камень не может означать камень. В отличие от знакового отношения, отношение сходства симметрично: если А походит на В, то и В походит на А, но абсурдно было бы сказать, что человек «означает» или «изображает» свой портрет, хотя портрет, конечно, изображает его

и мы иногда говорим «он похож на свой портрет»[70]. При определении сходства между компонентами иконического знака приходится полагаться на интуицию читателя/наблюдателя, которая должна измерять их подобие и одновременно необходимое различие.

Подробнее. Сознавая эту субъективную зыбкость определения, некоторые теоретики либо вообще отрицали научную применимость понятия «иконический знак» (Умберто Эко)[71], либо искали определяющую черту иконичности не в структуре знакового отношения, а в перцептивной структуре знака как материального объекта. Так, бельгийские лингвисты и семиотики, объединившиеся в научный коллектив под общим псевдонимом «Группа “мю”», использовали для этого взятое у Нельсона Гудмена различение понятий «денотация» и «экземплификация» (см. выше, глава 5). Они предложили разделять визуальные знаки на *иконические* (представляющие образы каких-то конкретных или даже абстрактных форм, денотирующие эти формы) и *пластические* (сами непосредственно являющие собой эти формы, экземплифицирующие их). Это различие не всегда легко применять на практике: например, нарисованный круг можно трактовать и как пластический «пример» круга, и как иконический «образ» круга[72]. Во всяком случае, это различие существенно для теории современных визуальных искусств, где противопоставлены изобразительные и «абстрактные» композиции, а среди последних можно выделять абстракции «фигуративные» и «нефигуративные». Например, «Черный квадрат» Казимира Малевича или «Доминирующая кривая» Василия Кандинского имеют своим предметом определенные геометрические фигуры (собственно, они так и названы), тогда как композиции Джексона Поллока или некоторые традиционные формы орнамента лишены даже такого «абстрактного» сюжета: «…картина Кандинского *денотирует* свои фигуры, а картина Поллока ничего не означает, а лишь “экземплифицирует”, то есть выставляет напоказ свои формальные и материальные особенности…»[73].

Подобно всем прочим знакам, визуальные знаки можно применять для коммуникации или для познания, которое может происходить и в одиночестве, без обмена сообщениями с кем-то другим. Визуальные формы, схемы, диаграммы служат важным инструментом умственной деятельности, которая часто заключается именно в распознавании, упорядочении, запоминании зрительных образов. В принципе это не отличается

от работы с незнаковыми, естественными визуальными впечатлениями. Когда на картинке-загадке с изображением леса мы пытаемся найти спрятанную в ветвях фигуру зверя или охотника, то совершаем ту же самую перцептивную операцию, как если бы искали их в реальном лесу. Эта операция называется *выделение фигуры из фона:* из нейтральной, ничего не значащей, несущественной основы мы вычленяем отдельный интересующий нас элемент. Так постоянно делают не только люди, но и животные – некоторые из них буквально не видят множество «фоновых» предметов окружающего мира и воспринимают только те, что для них важны, например съедобны или опасны. Когда зритель живописной картины выделяет из сплошной массы красок значащие сегменты, фигуры людей, то в данном случае интерпретации подвергается уже не спонтанно возникший визуальный образ, а намеренный иконический знак: действительно, картина была сознательно создана художником и предназначена для публичного обозрения, она несет в себе сложное сообщение (например, о физическом облике, социальном положении и характере человека, изображенного на портрете), дешифруемое с помощью культурных кодов. Тем не менее первичная перцептивная операция – выделение знака на нейтральном фоне – совпадает с деятельностью наблюдателя, озирающего природную панораму и распознающего в ней различные предметы и детали.

Из-за непрерывного перехода между образами и знаками, между опознаванием фигуры и дешифровкой сообщения визуальная семиотика оказывается неустойчивой пограничной наукой, смыкаясь с *гештальтпсихологией* — психологией образного восприятия. Современная семиотика сотрудничает также с когнитивными науками, описывающими процесс восприятия и мысленной переработки образов и/или знаков.

Итак, лишь некоторые из визуальных образов представляют собой настоящие знаки (иконические или нет), намеренно созданные и дешифруемые наподобие слов и фраз естественного языка. В отличие от других образов, они имеют систематическую природу, регулируются кодом и функционируют в культуре как устойчивые знаки, наряду со словами языка, от которых они, однако, отличаются по природе. Противопоставление словесных и визуально-иконических знаков относится к числу фундаментальных оппозиций человеческого мышления:

> Наиболее универсальной чертой структурного дуализма человеческих культур является сосуществование словесно-дискретных языков и

иконических, различные знаки в системе которых не складываются в цепочки, а оказываются в отношениях гомеоморфизма, выступая как взаимоподобные символы…[74]

Как установила нейрофизиология, эта двойственность знаковой культуры восходит к функциональной асимметрии человеческого мозга. Два полушария, из которых он состоит, различаются по своим функциям. Левое полушарие ведает дискретными операциями – это место языка, рационального мышления, прогнозирования будущего; правое же полушарие специализируется на работе с континуальными образами и «заточено» не столько на рациональную мысль, сколько на художественное творчество. Этот дуализм имеет ряд последствий для сообщений, передаваемых с помощью визуальных/иконических знаков.

Об одной их особенности уже упоминалось в главе 4, где речь шла о синтагматике знаков. Синтагма, то есть упорядоченное множество знаковых элементов, реально соприсутствующих в одном сообщении (а не выбираемых из виртуальной парадигмы), имеет линейный характер в языке и ряде других систем – и нелинейный в системах визуального изображения. Фонемы, морфемы, слова располагаются цепочкой по оси времени, следуют друг за другом, а элементы визуальных сообщений – как правило, не на линии, а на плоскости (фотография, рисунок, живопись) или даже в трехмерном пространстве (скульптура, современная арт-инсталляция). Есть сложные случаи совмещения линейных и пространственных синтагм – прежде всего кино, где в каждом отдельном кадре видимые фигуры соположены на реальной плоскости экрана и в воображаемом пространстве фильма (последнее получает особенную иллюзорную глубину в стереоскопическом кино), но сами эти кадры сменяют друг друга во времени и образуют линейную последовательность, материально зафиксированную, например, в протяженности киноленты. Даже отвлекаясь от того, что в фильме передаются не только зрительные, но параллельно с ними и звуковые, а часто и словесные сообщения (речь персонажей, титры), его визуальная синтагма сама по себе имеет двойственную линейно-пространственную природу.

Другим специфическим свойством визуальных сообщений является *интегральность и непрерывность* воспринимаемого образа (то есть означающего в визуальном знаке). Такой образ изначально представляет собой наглядную целостность, что опять-таки связано с его нелинейной структурой, потому что

линейные сообщения мы получаем постепенно, по ходу времени: начинаем читать книгу и еще когда-то дочитаем ее до конца. Напротив того, картину или фотографию мы видим всю целиком – разумеется, не сразу замечаем все ее детали и должны еще как следует рассмотреть ее, обследовать взглядом в течение некоторого времени, однако общее устройство картинки бросается в глаза с самого начала, в отличие от общего устройства большого текста (вплоть до финала романа можно лишь гадать о развязке сюжета). Это и есть интегральность, целостность визуального образа. А его непрерывность означает, что в нем трудно или даже невозможно выделить минимальную значащую единицу, самый мелкий элемент, семиотически отличимый от других. Устная речь, а тем более ее буквенная запись надежно членится на дискретные сегменты – фонемы или буквы[75]; мы привыкли автоматически, почти бессознательно анализировать речевую синтагму, выделяя в ней смысловые и смыслоразличительные элементы, доходя до ее минимальных дискретных отрезков. В визуальном изображении это делать труднее. Конечно, в нем тоже есть составные части – например, различные фигуры, разделенные более или менее четкими контурами (скажем, линией горизонта на заднем плане) и однозначно распознаваемые зрителем. Дальнейший анализ, пытающийся выделить на плоскости изображения мельчайшие сегменты, несущие значение, в конце концов упрется в отдельные точки, штрихи, цифровые пиксели. Так же устроено и наше зрение: оно формирует интегральные образы путем сложения в мозгу множества точечных реакций на свет, воспринимаемый рецепторами глазного дна. Это и есть минимальные единицы информации – объективно присутствующие в материальном изображении или же получаемые мозгом от органов зрения. Однако, в отличие от фонем или букв, они не имеют кодифицированного характера, а некоторые из них занимают промежуточное положение между разными распознаваемыми частями изображения – например, на границе фигуры и окружающего фона. Это и означает, что визуальное изображение как перцептивный объект не членится до конца на отдельные единицы – оно непрерывно. В качестве аналогии можно привести восприятие уже не внешних визуальных объектов, а собственного тела, которое мы видим в зеркале, ощупываем пальцами и переживаем внутренним ощущением. Оно, разумеется, структурировано, состоит из разных частей – например, в нем есть голова и шея; но невозможно найти границу между ними, точку или линию, где кончается голова и начинается шея. Между частями тела, как и между частями визуального образа, имеет

место непрерывный переход, не поддающийся дискретному описанию.

Из иконической природы большинства визуальных знаков следует, что их связь с обозначаемым предметом является отношением подобия, а не структурной эквивалентности. Это также определяется общими формами восприятия – аналоговым, а не цифровым способом моделирования визуальных объектов.

Подробнее. В кибернетике и электронной технике различаются *аналоговые* и *цифровые* процессы; разницу между ними легко объяснить на примере. Предположим, требуется вручную скопировать рисунок; для этого есть два способа. Первый способ: взять карандаш и, глядя на исходную картинку, рисовать ее копию на другом листе бумаги, стараясь примерно подражать движениям руки художника, который ее создал; при усложнении задачи иногда требуется воспроизвести рисунок одной чертой, не отрывая карандаша от бумаги, то есть в совершенно непрерывном режиме. Второй способ: разграфить оба листа бумаги на мелкие квадраты и переносить штрихи, на которые раздробился рисунок, с одной сетки на другую в произвольном порядке – неважно, какую клетку заполнить первой, а какую последней. При таком способе мы отвлекаемся от жестов рисующей руки и расчленяем целостный образ на множество отдельных элементов, превращаем непрерывное изображение в систему дискретных черточек. Первый способ называется аналоговым, второй – цифровым моделированием; процесс воспроизведения образа либо миметически сходен с процессом его создания, либо семиотически описывает результат этого процесса с помощью бинарной оппозиции 1/0, то есть посредством условного кода, – есть штрих или его нет в той или иной клетке.

Особенность визуальных знаков – по крайней мере, первичных, денотативных – состоит в том, что они моделируют свои объекты по аналоговому, а не по цифровому способу. Раз так, то они могут обходиться без кода: нет необходимости ни разбивать образ на мелкие элементы, ни устанавливать правила их отбора и сочетания. В некоторых видах визуальных изображений код все же действует с самого начала; например, в традиционной японской живописи и графике контуры человеческих фигур и лиц кодифицированы (стилизованы) столь же четко, как начертание иероглифов; но иначе обстоит дело в других, особенно технических визуальных знаковых системах – прежде всего в фотографии, где первичная зрительная структура лишена дискретной артикуляции, отчего возникает странная

ситуация *сообщения без кода:*

> …чтобы перевести реальность в фотоснимок, нет никакой необходимости разбивать эту реальность на единицы и создавать из них знаки, отличные по субстанции от распознаваемого с их помощью объекта; нет никакой необходимости помещать между этим объектом и его изображением посредующую инстанцию кода; конечно, изображение – не реальность, но оно является ее точным аналогом, и эта точная аналогия для повседневного мышления как раз и служит определяющей чертой фотографии. Так выясняется своеобразный статус фотографического изображения – *это сообщение без кода;* положение, из которого следует сразу же извлечь важное следствие – фотографическое сообщение является непрерывным сообщением[76].

По той же причине к визуальным знакам плохо применима соссюровская концепция языкового знака как сочетания двух ментальных объектов. В системе с ослабленным или вовсе отсутствующим кодом лучше работает не соссюровское, а, скажем, пирсовское понимание знака. Такой знак можно мыслить как материальный объект (в данном случае физически зафиксированное изображение – фотографический отпечаток на бумаге или картинку на электронном экране), отсылающий к какому-то другому материальному объекту (тому, что сфотографировано) при посредстве не кода, а «интерпретанта», который взят из визуального опыта субъекта, из галереи других образов, хранящихся в его памяти. Тем самым подтверждается замечание, сделанное выше, в главе 3: разные определения знака в неодинаковой степени применимы к тому или иному виду самих знаков.

Отличаясь от знаков языковых, словесных, визуальные знаки взаимодействуют с ними в культуре. Это взаимодействие может быть внешним – когда, например, картинку в газете или на интернет-сайте сопровождают словесной подписью, – но может и проникать вглубь знака, когда в словесной ткани текста присутствуют отсылки к визуальному опыту или, наоборот, в визуальной структуре иконического знака, в изображении вещей и персонажей выделяются точки символической значимости, подобной языковому сообщению. Первую из этих двух форм «глубинного» взаимодействия слова и образа имел в виду Лотман, описывая механизм создания риторических тропов – словесных конструкций, в основе которых заложен недискретный, то есть непрерывный, иконический знак:

> …при любом логизировании тропа один из его элементов имеет словесную, а другой – зрительную природу, как бы замаскирован этот второй ни был. Даже в логических моделях метафор, создаваемых в целях учебных демонстраций, недискретный образ (зрительный или акустический) составляет имплицированное посредующее звено между двумя дискретными словесными компонентами[77].

В качестве примера можно привести лексикализованный (стандартный, вошедший в словарь) троп «просвещение». Это обычное слово русского языка означает «распространение знаний»: два словесных выражения, из которых первое служит кратким метафорическим эквивалентом второго. Метафорический перенос происходит благодаря тому, что между двумя вербальными частями тропа вкрадывается подразумеваемый зрительный образ льющегося света.

Вторая форма глубинного взаимодействия слова и образа – вторичная символизация иконических знаков – чаще всего встречается при коннотации. На фоне целостного и непрерывного визуального изображения выступают точки условного значения; бескодовое или слабо кодированное денотативное сообщение сопровождается отчетливо кодированным коннотативным. Как уже сказано в главе 5, такие точки в изображении (предметы, детали) называются *коннотаторами,* и их структуры имеют дискретную природу – это, по выражению Ролана Барта, «эрратические», то есть «бродячие», знаки[78].

В некоторых работах того же Барта, статье «Третий смысл» (1970) и книге «Камера люцида» (1980), схема усложнена, намечена возможность еще одного компонента в структуре визуального знака – так называемого «третьего», или «открытого», смысла. Он видится зрителю в изображениях, создаваемых с помощью современной техники, – на фотографиях и в фильмах – как несистемный элемент, не несущий никакой определенной семантической информации, не сообщающий ничего осмысленного ни о ситуации, ни о персонажах изображаемой сцены. Подобно коннотаторам, такой не-знак изолирован, перцептивно выделен в составе изображения, но, в отличие от них, лишен даже смутного означаемого:

> …открытый смысл не включен в структуру, и семиолог откажет ему в объективном существовании […]. Открытый смысл – это означающее без означаемого[79].

Барт усматривает такой парадоксальный «открытый смысл» в мелких деталях снимка или кинокадра: в странной особенности шевелюры персонажа в кинофильме, детали чьей-то обуви на фото. Эти детали не содержат никакого осмысленного сообщения, они лишь сообщают, что «действительно были такими» в момент съемки. С точки зрения теории информации, они относятся к «шуму» в канале связи (бессмысленному излишку при передаче информации); по мысли Юрия Лотмана, в художественном тексте, где код усложняется в процессе автокоммуникации (см. главу 8), шум семантизируется, интегрируется в смысловую структуру произведения:

> Искусство […] обладает способностью преображать шум в информацию, усложняет свою структуру за счет корреляции с внешней средой…[80]

Однако Барт находит подобные несистемные элементы не только в художественных, но и в некоторых «обычных» (репортажных, бытовых) фотоснимках. Поэтому он не пытается приписывать им какой-либо настоящий «смысл»; скорее он читает зрительный образ «по признакам», по случайным следам, лишь отмечая их и не делая никаких содержательных выводов. В книге «Камера люцида» Барт назвал их *пунктумом:* латинское слово punctum означает «точка», «укол», то есть пунктум заставляет зрителя прорываться сквозь знаковую ткань визуального образа и ощущать чистое, внезнаковое бытие изображенных объектов. Они могли что-то значить по замыслу оператора, репортера, бильдредактора, они, разумеется, экземплифицируют класс изображенных объектов – но в глазах зрителя они, кроме того, еще и просто существуют сами по себе. Присутствие таких «нулевых» элементов в структуре визуального изображения лишний раз напоминает о том, что эта структура неоднородна, в ней присутствуют не только сверхзначимые знаки (коннотаторы), но и такие, которые вообще ничего не значат и ценны именно в этом качестве.

В главе 1 уже говорилось о когнитивной (познавательной) функции визуальных знаков. Ею порождена давняя культурная традиция Запада, в которой зрение служит метафорой знания. Можно напомнить многочисленные словесные выражения, связанные с идеей познания, истины и т. п. и содержащие в себе семантику «зрения» или «образа» (то есть зрительного облика какого-либо объекта). Высказывая предположительное мнение, мы сопровождаем его словами *«по-видимому»* или «с моей точки *зрения»,* высказывая более надежное, бесспорное суждение – говорим *«очевидно»,* способность мысленно представлять

отсутствующие или вообще не существующие факты называем *«воображением»,* а более или менее четкую систему идей, которыми руководствуемся в жизни, – *«картиной* мира» или «миро*воззрением»*[81]. Аналогичные слова и выражения имеются и в других европейских языках.

В рамках такой культурной традиции естественно представлять себе зримые образы реального мира – неважно, естественные или искусственно созданные – как знамения, подаваемые некоей высшей силой и помогающие разгадывать тайны судьбы. Это происходит при гадании, во всевозможных мистических практиках, в некоторых художественных системах вроде символизма; но что-то подобное имеет место, только менее осознанно, и при восприятии многочисленных технических изображений, которыми полна современная визуальная культура, – фотографий, видео и прочих зрительных объектов, распространяемых в прессе, электронных медиа, социальных сетях. Современная техника позволяет делать такие изображения даже синтетическими, независимыми от всякого реального референта – например, когда они формируются с помощью программ типа Photoshop для неподвижных изображений или в технике Motion Picture для видео. Рассматривая их, зритель не столько познает суть вещей через их зрительные образы, сколько считывает коннотативные значения, налагающиеся на денотативные знаки-изображения. Именно потому, что эти знаки, даже и не отсылая ни к чему реальному, кажутся «естественными» или «технически достоверными», они особенно удобны – можно сказать, особенно уязвимы – для коннотативного переозначивания и «натурализации» знака, о которой писал Ролан Барт; см. выше, в главе 5, бартовские примеры вторичного означивания визуальных изображений – фото африканского солдата, рекламный постер итальянской пасты. Знаки могут лгать, и визуальный иконический знак в высшей степени пригоден для такого сомнительного применения, именно потому, что кажется *наглядным* и бесхитростно-правдивым.

С некоторыми оговорками можно даже предположить, что ощущение этого головокружительного и опасного отчуждения зрительных образов, получающих дополнительные смыслы как бы самопроизвольно, независимо от воли конкретных людей, является одной из причин (наряду с другими) хорошо известного недоверия некоторых религиозных традиций к визуальным изображениям. Если в христианстве такие изображения довольно широко применяются, то в иудаизме и особенно исламе они находятся под подозрением или даже запрещаются, табуируются (хотя сегодня во всех странах имеется, например, телевидение, то

есть техническая передача изображений). В истории зафиксированы острые конфликты из-за использования или запрета визуальных знаков. Так, в Византии более ста лет (в VIII–IX веках) длилась религиозно-политическая борьба между сторонниками и противниками почитания икон, то есть визуальных изображений священных персонажей; та же коллизия повторилась в Западной Европе в эпоху Реформации (XVI век), радикальные поборники которой считали недопустимым религиозное применение изображений и уничтожали хранившиеся в храмах иконы и статуи. Итак, место визуальности в знаковой деятельности людей переменчиво: она то выдвигается в центр культуры, то вытесняется на периферию; в истории бывают культуры «образные» и «без-образные».

До сих пор речь шла о коннотативных отношениях между визуальными и языковыми (или, шире, символическими) знаками: слово явно или имплицитно накладывается на образ, делает его означающим своих вторичных знаков. Но возможна и обратная ситуация – метаязыковая, когда визуальный знак-образ служит не означающим, а означаемым. Со времен античности известен прием *экфрасиса* — подробного словесного описания визуальных объектов, каковыми могут быть и произведения искусства, например украшенный разнообразными изображениями щит Ахилла в гомеровской «Илиаде». Более сложной и более современной конструкцией являются *интрадиегетические,* то есть внутриповествовательные, визуальные образы. Такое изображение, чаще всего искусственное, включается в сюжетную интригу в качестве «действующего лица» (актанта): за обладание им борются другие персонажи (например, крадут ценную картину или скульптуру), оно вызывает сильное, чуть ли не эротическое влечение у своего создателя и/или зрителя, в фантастических сюжетах оно оживает и начинает действовать самостоятельно. Интрадиегетические образы встречаются и в словесных, и в визуальных повествовательных искусствах – в художественной литературе и кино. В отличие от коннотативного переозначивания, когда вторичные значения как бы внедряются внутрь образа, интрадиегетический образ располагается на отчетливой перцептивной дистанции от системы повествовательных знаков, в которую он включен. Он представлен вчуже, его видят другие персонажи повествования, нередко они сами его создают (как безумный живописец в новелле Бальзака «Неведомый шедевр»), или испытывают на себе его завораживающее воздействие (как художник Чартков в «Портрете» Гоголя), или подвергают его углубленной интерпретации (как фотограф в фильме Антониони

«Blow-up»). Дистанцирование делает явными различия и коллизии между значениями первичных (визуальных) и вторичных (нарративных) знаков, побуждает читателя или кинозрителя критически размышлять об условности и правдивости образа. Иногда такой образ бывает представлен как носитель истины, но это суровая, нелицеприятная истина: так, портрет Дориана Грея в одноименном романе Оскара Уайльда являет своему владельцу разоблачительную картину его пороков и злодеяний. В подобных произведениях когнитивная функция визуальных знаков осуществляется не сама собой, грозя иллюзиями и обманом, ее механизм открыто демонстрируется по ходу сюжета. Иными словами, интрадиегетический образ отличается честностью по сравнению с образом коннотированным: он не выдает себя за «естественный» образ вещей, он специально помещен в такие условия, чтобы вызывать сомнения, вопросы, дискуссии между персонажами, к которым может присоединиться и читатель или кинозритель[82].

10. Повествование

Краткое содержание. *В специфической структуре словесного или визуального повествования следует выделить такие факторы, как 1) разбивка повествовательной синтагмы на главные и вспомогательные единицы (повествовательные функции и индексы), 2) создаваемый некоторыми индексами «эффект реальности», 3) система актантов (обобщенных «действующих лиц») и 4) парадигматика базовых повествовательных кодов, по которым распределяются единицы.*

Повествование – это вторичная знаковая система, которая определяется не своим материалом, а только формой. Эта система трансмедиальна, то есть работает в разных областях культуры и пользуется разными носителями (и речью, и визуальным изображением); кроме того, она применяется как в художественных, так и в нехудожественных целях. Повествовать, рассказывать о чем-то можно для поучения и эстетического наслаждения, например в романе или эпосе, но повествованием занимаются и с другими задачами: журналисты рассказывают о текущих событиях, историки – о делах прошлого, юристы излагают историю преступления и его расследования. Все мы в повседневном быту делимся какими-то историями – «как я провел сегодняшний день, какие события со мной произошли», – и эти рассказы тоже являются повествованиями, хотя обычно лишены всякой художественной функции.

Подробнее. Учитывая трансмедиальность и многофункциональность повествования, его можно было бы считать не отдельной знаковой системой, а особым способом функционирования знаков, принадлежащих к различным системам (например, к литературе и кино). Однако мы уже видели в главе 7, что и такая знаковая система, как естественный язык, является трансмедиальной, реализуется в речи и на письме. То же относится и к исторически родственной повествованию знаковой системе – *мифу:* священные предания можно не только рассказывать словами, но и разыгрывать в ритуалах, воплощать в неподвижных визуальных изображениях (иконах, идолах) и т. д. С другой стороны, повествование имеет все признаки самостоятельной знаковой системы: у него есть специфический словарь и грамматика, то есть набор повествовательных функций (о которых будет сказано ниже) и правила их сочленения в тексте. Все это показывает, что знаковые системы довольно свободно

сочетаются между собой, посредством взаимоналожения или включения одной системы в другую: так, разные литературные жанры можно рассматривать как частные знаковые системы в составе более общей системы – изящной словесности.

Повествование имеет очень глубокие культурные корни. Карло Гинзбург выдвинул любопытную, хотя и трудно доказуемую гипотезу, согласно которой «сама идея рассказа (как чего-то отличного от заговора, заклинания или молитвы) впервые возникла в сообществе охотников, из опыта дешифровки следов»[83]. По его мысли, повествовательная структура генетически связана с прочтением признаков, самопроизвольно возникающих «следов» и «улик».

Язык не дает однозначного понимания того, что такое повествование. В русском языке, например, сегодня встречается заимствованное из английского слово «нарратив» (от латинского глагола narrare «повествовать, рассказывать»); но в английском, а за ним и в русском языке это слово часто употребляется в неповествовательном значении: «нарративом» называют любое связное изложение чего-нибудь – не только событий, но и обстоятельств, абстрактных идей и т. д. Нарратив, в таком понимании, нечто «рассказывает», но не обязательно рассказывает какую-либо «историю».

В науке повествование определяют по трем условиям, которые должны выполняться либо все вместе (жесткое определение), либо хотя бы одно или два из них (мягкое определение).

1. *Тематическое условие.* Повествовательный текст сообщает о *событиях, действиях, поступках;* не являются повествовательными описания природы, неподвижных предметов или внешности персонажей, анализ характеров, произнесение просьб, призывов, приказов и законов, общие рассуждения – философские, научные и т. п. Например, Ветхий Завет содержит как повествовательные, так и неповествовательные части: книги Бытия, Исхода, Царств *рассказывают* о легендарных и исторических событиях, тогда как в книге Левит излагаются ритуальные законы иудейской религии, в книге Экклезиаста – философские размышления о жизни, Песнь песней – это лирическое и/или мистическое воззвание к возлюбленной, а Псалтырь – собрание молитвенных песнопений. Даже текст романа – казалось бы, образцово повествовательного жанра – не всегда излагает события как таковые и нередко подолгу останавливается на описаниях и рассуждениях; ср. «Войну и мир» Толстого, где историософские рассуждения занимают целые

разделы. Текст настоящего учебного пособия в основном не повествовательный, потому что в нем излагаются научные идеи, а не события; но элементы повествовательности все же присутствуют в его первой главе, кратко рассказывающей историю семиотики, обстоятельства выработки ее идей. Итак, первое условие повествования определяется особым выбором означаемых в знаках повествовательного текста.

2. *Темпоральное условие.* Повествовательный текст отличается особой временной структурой, что отделяет его от других, неповествовательных текстов, сообщающих о событиях: таковы, с одной стороны, суммирующие тексты, где события сводятся в классы независимо от их следования во времени (например, статистические отчеты о рождениях, бракосочетаниях и т. п.), а с другой стороны – тексты хроникальные, создаваемые одновременно с самими происшествиями (летопись, дневник, судовой журнал и т. п.). В отличие от таких парадиегетических, не совсем нарративных жанров, собственно повествовательный текст рассказывает о событиях, как правило, по порядку и, главное, с точки зрения будущего, когда уже известны их последствия. Согласно определению американского философа Артура Данто (1924–2013), повествовательные высказывания «содержат ссылку по крайней мере на два разделенных во времени события, хотя *описывают* только более раннее из этих двух событий»[84]. Рассказ устроен так, чтобы прямо или намеками упоминать эти позднейшие события, о которых не могли знать непосредственные участники и свидетели излагаемых событий. Пример, приведенный у Данто: в повествовательном тексте историка вполне может встретиться фраза «В 1618 году началась Тридцатилетняя война» – но ее не может быть в парадиегетическом тексте хрониста (летописца), который, сообщая о начале войны, еще не знает, сколько она продлится и как будет названа.

3. *Прагматическое условие.* Как считается со времен Аристотеля, в повествовании должен присутствовать *рассказчик,* то есть некоторое лицо, реальное или вымышленное, прямо именованное или подразумеваемое, которое сообщает о том, что происходит. В самом деле, есть много текстов и других знаковых объектов, последовательно сообщающих о событиях, но не удовлетворяющих этому последнему условию: комикс, театральная постановка, большинство кинофильмов, где действие разворачивается как бы само собой, независимо от чьей-либо речи. Даже если в фильме или спектакле имеется рассказчик, он никогда не рассказывает обо всем, что видят зрители, а лишь комментирует это зрелище, дополняет его словами; фактически

он занимает место одного из персонажей, а может и сам принимать участие в происходящем на экране или сцене. В кинотеории используется термин «диегезис»: по-гречески это слово значит именно «повествование», но обозначает оно здесь не нарративное устройство всего фильма, а один из уровней его организации – тот вымышленный или реальный материальный мир, который в нем изображен и, вообще говоря, не зависит от событийной интриги.

Структуру повествования изучает специальная дисциплина – нарратология, которая по своим задачам выходит за рамки семиотики. Например, она довольно много занимается третьим условием повествования – фигурами рассказчика или рассказчиков: их может быть несколько в одном тексте, они могут сменять друг друга, рассказывать друг о друге, их версии событий могут быть неравно достоверными (одни рассказчики точно излагают правду, другие по разным причинам заблуждаются или лгут), а сами они обладают неравной реальностью: тот, о ком рассказывают, в принципе менее реален, чем тот, кто о нем рассказывает. Такая онтологическая иерархия не имеет прямого отношения к знаковой структуре текста. В семиотике наиболее изучены первый и второй аспекты повествования: его базовыми структурными единицами являются события, действия и поступки, а их синтактика подчиняется иллюзионистской логике, где временная последовательность событий сливается с причинно-следственной. Повествование разложимо на единицы, поскольку сами события представляют собой дискретные значащие единицы разных уровней. Семиотика изучает образуемые ими структуры, отвлекаясь от средств, которыми они сообщаются: то могут быть и словесные тексты (например, в литературе), и визуальные картинки (например, в комиксах), и сложное соединение зрительных и звуковых сообщений (например, в театре и кино).

Любое повествование развивается во времени, а потому и его синтагматическая структура является линейной (иногда – многолинейной, при сочетании в одном рассказе нескольких сюжетных линий). Одной из фундаментальных работ по семиотической нарратологии является большая статья Ролана Барта «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (1966), где рассмотрена главным образом именно синтагматика, то есть линейная артикуляция повествовательного текста, и предложена классификация его структурных единиц, отчасти схожая с двойным членением означающего в естественном языке. Все структурно значимые сегменты рассказа разделяются на два уровня (а второй из них – еще на два

подуровня); первый уровень Барт называет *функциями,* второй – *индексами.* Функции – это знаки событий как таковых, «сказуемые» повествовательных фраз; индексы же обозначают не события сами по себе, а «обстоятельства», которые им сопутствуют. В грамматике различаются обстоятельства времени, места, образа действий; кроме этих параметров, индексы обозначают также внешность и характеры действующих лиц, мотивы их поступков – все то, что прямо связано с действием, но само действием не является. Можно сказать, что индексы – это неповествовательные элементы повествовательного текста, то есть его синтагма неоднородна, включает сегменты собственно нарративные и ненарративные, которые их сопровождают. Эти два разряда единиц обязательно соприсутствуют в повествовании. Текст, состоящий из одних индексов, не будет повествовательным (в нем не будет событий), а текст, состоящий только из функций, вообще невозможно создать – хотя бы потому, что в нем придется как-нибудь называть действующих лиц, а всякое имя (неважно, нарицательное или собственное) есть уже некоторая дескрипция, характеристика данного лица, то есть индекс.

Подробнее. Термины «функция» и «индекс» употребляются Бартом в иных значениях, чем «функции высказывания» по Якобсону и «знаки-индексы» по Пирсу. Термин «функция» в применении к повествованию взят им из книги русского фольклориста Владимира Проппа «Морфология волшебной сказки» (1928), где таким образом тоже обозначались минимальные «кирпичики», из которых складывается фольклорный повествовательный сюжет; а понятие «индекс» сближается по смыслу с понятием «признак» или «улика» в позднейшей статье Карло Гинзбурга «Приметы» (по-итальянски и по-французски это выражается сходными на письме, но не в произношении словами indice). Правда, в отличие от «примет» или «улик», повествовательные индексы не возникают сами собой, а сознательно вводятся в рассказ его автором; однако метод их дешифровки походит на работу гинзбурговского следопыта – читая роман, мы тоже руководствуемся гипотетическим знанием, позволяющим не просто следить за сменой событий, но и находить в массе упоминаемых деталей и фактов более или менее надежные указания на структуру и дальнейшее развитие сюжета.

Функции, по Барту, в свою очередь, подразделяются на две более частных категории: *ядерные* (или кардинальные) функции и *катализы*[85]. Ядерные функции – это знаки событий,

производящих необратимое изменение в мире, преобразующих ситуацию, отношения между действующими лицами; а катализы обозначают промежуточные действия и происшествия, прокладки между основными событиями, подготавливающие их или вытекающие из них как следствия. В развертывании повествовательной синтагмы катализы подводят к кардинальным функциям-событиям или же развивают их дальше. Например, в «Преступлении и наказании» Достоевского Раскольников убивает старуху-процентщицу – это ядерная, кардинальная функция в романе, с этого момента герой становится преступником, меняются все его отношения с окружающим миром и начинается драма его покаяния. Эту ядерную функцию окружают катализы: Раскольников идет на разведку («пробу») в квартиру своей жертвы, изготавливает ложный заклад, которым будет отвлекать ее внимание, добывает топор – орудие убийства, потом прячет свою добычу. Все это тоже действия, события, но они второстепенны по сравнению с главным деянием героя.

В той же статье Барт коротко останавливается на втором условии повествовательности – иллюзорной причинно-следственной логике, которая видится читателю за временной последовательностью событий. Эта проблема относится скорее именно к логике, чем к семиотике, но ее необходимо иметь в виду при анализе синтагматики повествовательных текстов:

> …есть все основания считать, что механизм сюжета приходит в движение именно за счет смешения временной последовательности и логического следования фактов, когда то, что случается *после* некоторого события, начинает восприниматься как случившееся *вследствие* него; в таком случае можно предположить, что сюжетные тексты возникают в результате систематически допускаемой логической ошибки, обнаруженной еще средневековыми схоластами и воплощенной в формуле post hoc, ergo propter hoc; эта формула могла бы стать девизом самой Судьбы, заговорившей на языке повествовательных текстов…[86]

Причинно-следственная иллюзия, когда кажется, будто события в рассказе сочленяются «сами собой», без структурирующей воли автора, в современной повествовательной литературе и искусстве сопровождается другой семиотической иллюзией – *эффектом реальности,* который разобран в одноименной статье Барта. Этот эффект иногда называют многозначным и путаным термином «реализм»; семиотика показывает, что по сути своей он зиждется на упрощении,

редуцировании структуры знака.

«На стареньком фортепьяно, под барометром, высилась пирамида из коробок и картонок»[87]: все детали этого по видимости бесхитростного литературного описания что-то *значат,* структурируют маленькую социокультурную драму, где ценности буржуазной «культурности» заявляются и тут же опровергаются, разоблачаются (типичный эффект литературного реализма XIX века). (1) Фортепьяно означает, коннотирует претензии хозяев дома на художественный вкус и причастность к искусству. (2) Груда коробок опровергает эти претензии: на фортепьяно никто не играет, оно заброшено, и эти коробки говорят также об общем небрежении и беспорядке в доме. (3) Но что же значит барометр? Возможно, его коннотативным значением является изменчивый климат Нормандии, где происходит действие повести Флобера и где люди живо интересуются переменами погоды; такое толкование дал, споря с Бартом, его ученик Антуан Компаньон (род. 1950)[88]. Или же, как предположил рецензент настоящей книги Павел Успенский, измерительный прибор может коннотировать точность, к которой стремится Флобер в своем письме; тогда это металитературная характеристика самого автора… Согласно же Барту, мотив барометра не имеет вообще никакого социокультурного смысла, барометр ничего не говорит о своих хозяевах, он как будто бы «просто элемент реальности», «просто находится здесь». Но так только кажется: попав в один ряд со значащими предметами вроде фортепьяно, по видимости чисто материальная вещь и сама неизбежно становится осмысленной, просто ее смысл помещается на уровне не высказывания, а акта высказывания[89]; она отсылает не к ситуации сюжетного действия, а к ситуации литературного письма. Ее коннотативным смыслом будет не та или иная характеристика *героев* и мира, где они живут, а «реализм» как *авторская* задача, то есть общее качество «реальности» происходящего, которое текст должен внушать читателю. Так часто работают внешне «случайные», «нефункциональные» детали в литературе и кино – своей кажущейся независимостью от смыслового контекста они говорят читателю или зрителю: «Перед вами – настоящая реальность»; но они именно *говорят* об этом, то есть обозначают (коннотируют) общее понятие «реальности», а не просто денотируют конкретный реальный предмет.

> С семиотической точки зрения «конкретная деталь» возникает при *прямой смычке* референта с означающим; из знака исключается означаемое, а вместе с ним, разумеется, и возможность разрабатывать *форму*

> *означаемого,* то есть, в данном случае, повествовательную структуру […]. Такое явление можно назвать *референциальной иллюзией.* Истина этой иллюзии в том, что «реальность», будучи изгнана из реалистического высказывания как денотативное означаемое, входит в него уже как означаемое коннотативное; стоит только признать, что известного рода детали непосредственно отсылают к реальности, как они тут же начинают неявным образом означать ее. [Они] говорят в конечном счете одно: *мы – реальность,* они означают «реальность» как общую категорию, а не как особенные ее проявления[90].

Говоря, что эффект реальности исключает «возможность разрабатывать *форму означаемого,* то есть, в данном случае, повествовательную структуру», Барт дает понять, что этот эффект могут производить только индексы, но не функции: последние, по определению, являются как раз основными элементами повествовательной структуры. В восприятии читателя или кинозрителя все происходит так, как будто ему предъявлено нечто совершенно конкретное, ускользающее от абстрактных структур, включая структуру самого повествования; среди рассказа, где все имеет более или менее обобщенный смысл (например, в повести Флобера, социально-нравственный), вдруг возникает «несистемная» деталь, и она воспринимается «как настоящая». Она производит то же впечатление, что «пунктум» на хороших фотографиях (см. выше, в главе 9), и с точки зрения семиотики подобна имени собственному – редуцированному трехчленному знаку, где понятийное содержание сведено к нулю, а сам знак отсылает непосредственно к референту – к конкретной собаке по кличке Фидо. Но так может быть устроен только первичный, денотативный знак, на вторичном же уровне коннотации общее понятие все равно возникает – в тексте Флобера слово «барометр» денотирует метеорологический прибор, а коннотирует «реальность». Таким образом, эффект реальности – это не действительный прорыв к непосредственной реальности, а именно иллюзионистский эффект, в конечном счете он *обозначает,* а не просто отображает реальность.

Сходство понятий «пунктума» и «эффекта реальности» позволяет уточнить сказанное выше, что повествовательность – исключительное свойство линейных (временных) знаковых систем; в какой-то мере она может присутствовать и в статично-пространственных искусствах типа живописи и фотографии. В их сложных визуальных знаках зритель может прочитывать

некоторую историю, события которой свернуты в «моментальном снимке»: картину военной баталии, критический момент спортивного поединка, портрет знаменитого лица, чей облик резюмирует всю его биографию[91]. Но в эти нарративно упорядоченные визуальные структуры может вкрасться и элемент «несистемный» – своеобразный отход, субпродукт повествовательного производства, который и опознается опытным зрителем как знак реальности изображенного.

Выше уже не раз упоминалась такая непременная принадлежность повествования, как *персонажи.* Если функции играют в повествовательной «грамматике» роль сказуемых, а индексы – обстоятельств и определений, то персонажи (точнее, их наименования) соответствуют подлежащим и дополнениям. В структурной нарратологии их также разделяют на два уровня единиц – более абстрактный и более конкретный. Это различение ввел, опираясь главным образом на словесные нарративы, литовско-французский лингвист и семиотик Альгирдас Греймас (1917–1992). Обобщенные структурные позиции участников действия он назвал *актантами,* а их конкретное заполнение, то есть собственно персонажей, – *актерами;* в сегодняшней междисциплинарной терминологии чаще используется латинизированная форма «акторы». Последние могут характеризоваться в тексте по многим показателям: по возрасту и полу, по складу характера, по родственным отношениям и т. д.; напротив того, актанты определяются только по одному параметру – по их структурной роли в действии (актантной позиции)[92]. Никакие другие черты действующего лица не влияют на его определение как актанта; по своей абстрактности эта единица подобна грамматическим категориям языка.

Обобщенная классификация действующих лиц, опирающаяся исключительно на их место в повествовании, впервые была предложена в 1920-х годах Владимиром Проппом. Изучив корпус всех известных русских волшебных сказок, Пропп свел их сюжеты к набору из 31 повествовательной функции («уход из дома», «испытание героя дарителем», «получение волшебного средства» и т. д.; ср. понятие функции в повествовательном тексте у Барта) и 7 действующих лиц: вредитель, даритель, помощник, царевна (искомый персонаж), отправитель, герой, ложный герой[93]. Греймас обобщил и логически упорядочил эмпирическую схему Проппа, составленную на основе анализа определенного фольклорного жанра, и выстроил экономную универсальную схему актантных позиций, применимую к любому повествованию, словесному или нет. В основе этой схемы – три оси, три оппозитивные пары. На каждой такой оси противостоят друг

другу два актанта, и получающиеся в итоге шесть актантных позиций покрывают собой все множество ролей, которые могут играть конкретные персонажи в конкретных повествованиях. Первая ось называется *осью коммуникации,* и на ней помещаются *адресант* и *адресат;* как легко заметить, члены этой оппозиции соответствуют двум из шести компонентов высказывания по Якобсону, но в повествовании отправитель и получатель – это не внешние партнеры по акту коммуникации, например автор и читатель книги, а внутренние участники сюжетного действия, которые могут «направлять» к чему-то друг друга. Вторая ось актантных позиций – ось *поиска* или *стремления;* на ней логически противопоставлены *субъект* и *объект* — тот, кто стремится, и тот/то, к кому или чему он стремится, кем или чем хочет завладеть, воссоединиться с ним и т. д. Наконец, третья ось актантных позиций – *ось борьбы,* на которой располагаются *помощник* и *противник,* тот, кто способствует, и тот, кто противится действиям субъекта.

Как известно, в языке система фонем не зависит однозначно от системы выражающих их звуков: в зависимости от позиции в речи одна фонема может выражаться разными звуками, а разные фонемы – одинаковыми звуками. Сходным образом система актантов не зависит от системы актеров того или иного повествования. Один актант может быть реализован несколькими актерами (они занимают одну актантную позицию), и наоборот – один актер может играть роль нескольких разных актантов, совмещать несколько «должностей» в структуре рассказа. Опять-таки подобно фонемам, в некоторых случаях актанты могут быть «нулевыми», то есть им не соответствует в данном повествовании ни один актер.

Возьмем в качестве примера нарративную структуру гомеровской «Одиссеи». В ней четко выделяется главная ось поиска: после окончания Троянской войны субъект – Одиссей – стремится вернуться на родную Итаку, вновь обрести свой дом и супругу Пенелопу (объект). На этой оси каждая актантная позиция занята лишь одним человеческим персонажем-актером; иначе обстоит дело с осью борьбы, где много разнообразных, не соотнесенных между собой актеров. Противниками Одиссея являются встреченные на пути монстры (морские чудовища Сцилла и Харибда, циклоп-людоед Полифем) и двусмысленные женские персонажи (похотливая волшебница Цирцея, обольстительная нимфа Калипсо), а также агрессивные женихи, сватающиеся к Пенелопе (в структуре сказочного сюжета по Проппу они соответствовали бы коллективному «ложному герою»). В числе помощников Одиссея – его соратники, гибнущие

по ходу плавания, феакийская царевна Навсикая, подобравшая его на берегу после кораблекрушения, ее отец, радушно принявший чужеземца у себя во дворце, верные слуги на Итаке, помогающие Одиссею расправиться с шайкой женихов. Наконец, актантами третьей оси – оси коммуникации – являются богиня Афина (адресант), покровительствующая Одиссею в его странствиях и направляющая его путь на родину, и выросший за время его отсутствия сын Телемах (адресат), которому Одиссей должен передать свою воинскую доблесть, а в дальнейшем и царский сан. Но в сложном сюжете гомеровской поэмы оба эти персонажа занимают и другие позиции на других, вспомогательных актантных осях: Афина действует по решению совета олимпийских богов (они являются ее адресантами-отправителями, а сама она – субъектом), а Телемах не ждет возвращения отца, но сам пускается на его поиски (выступая как субъект, а Одиссей – как объект), после чего участвует вместе с ним в избиении женихов (выступая как помощник). Сравнение актантной схемы повествования с распределением его актеров – так сказать, сравнение «действующих лиц» и «исполнителей» – показывает имеющиеся в этой схеме напряжения, которые могут разрабатываться в развитии рассказа. В «Одиссее» помощники и противники героя множественны, объектом поиска выступают то мать Телемаха, то его отец, а Пенелопа оказывается в неуютной позиции двойного объекта – по отношению к мужу, стремящемуся воссоединиться с семьей, и по отношению к женихам, буйно осаждающим ее своими домогательствами. Всем этим определяется развитие гомеровского сюжета, где то одна, то другая актантная позиция выступает на первый план, а один и тот же актер может менять свою актантную роль. Обобщенностью актантных позиций и вариативностью соответствующих им актеров обусловлено потенциальное богатство нарративной культуры: писатели и киносценаристы бесконечно придумывают новые истории, меняя в них актеров и по-новому расставляя их на актантных позициях, при том что самих этих позиций совсем мало.

До сих пор речь шла о синтагматическом, линейном устройстве повествования. Что же касается его парадигматики, то ее образуют несколько базовых кодов, которые всегда присутствуют в повествовательном тексте и из которых выбираются конкретные мотивы (нарративные знаки), сплетающиеся в текстуальной ткани. В одной и той же точке текста может использоваться сразу несколько кодов, они накладываются друг на друга посредством коннотации; отсюда смысловая насыщенность некоторых повествовательных текстов,

прежде всего художественных.

Ролан Барт в книге под названием «S/Z» (1970) составил перечень пяти таких кодов, применимый к анализу любых повествований классического типа[94]. Единицы этих кодов относятся к разным уровням повествовательной структуры: первый из них включает в себя функции – то есть сообщения о событиях, благодаря которым этот текст, собственно, и является повествовательным, – а четыре остальных образуются индексами, неповествовательными элементами в тексте.

1. *Акциональный,* или проэретический, код – код действий, включающий в себя знаки нарративных событий, повествовательные функции; они, в свою очередь, могут быть главными или второстепенными – кардинальными функциями или катализами. Это самый очевидный, бросающийся в глаза код, его проявлениями служат любые действия, совершаемые персонажами по ходу сюжета.

2. *Семический* код – код характеров; его единицами являются «семы», то есть «единицы смысла», обозначающие у Барта, более конкретно, черты характера и душевные состояния действующих лиц. Описание какого-либо действия часто отсылает сразу к двум кодам – акциональному и семическому, сообщает о самих событиях и об их психологических мотивах; они могут даже накладываться друг на друга в пределах одного слова. Пример, разбираемый соратником Барта Жераром Женеттом (1930–2018): сравним две повествовательные фразы – «человек подошел к столу и взял нож» и «человек подошел к столу и схватил нож»[95]. Они описывают физически сходные действия, но, как мы чувствуем, включаются в разные нарративные последовательности и могут иметь разное продолжение: «взятый» нож, скорее всего, будет использоваться для каких-то повседневных целей, например для еды, а «схваченный» нож заставляет предчувствовать поножовщину. Дело в том, что в глаголе «схватил» заключено два сообщения, отсылающих к разным кодам: *a)* сообщение о действии, которое относится к акциональному коду (скорее всего, это не ядерная функция, а катализ – основное действие произойдет позднее), *b)* психологическая сема, то есть сообщение если не о постоянном характере, то о моментальном душевном состоянии персонажа, совершающего действие. Перед нами типичный пример вторичных операций со знаками: коннотативное сообщение семического кода как бы написано поверх денотативного сообщения акционального кода.

3. *Герменевтический* код – код загадки/разгадки; его единицами являются мотивы познания, тайны и ее постепенного

раскрытия. Этот код заставляет читателя стремиться к концу рассказа, интересоваться тем, что выяснится в финале. Есть особые литературные жанры, где господствует именно герменевтический код, – например, детектив или роман тайн, в которых читатель ждет не столько решительных действий, сколько разрешения некоей влекущей загадки. Примеры повествовательного мотива, отсылающего к герменевтическому коду: обнаружение трупа в начале детектива – кто и почему совершил убийство? Или даже простое появление в рассказе нового, ранее неизвестного действующего лица: кто он/она, какую роль сыграет в дальнейшем?

4. *Код культуры* — у Барта им обозначается конкретная категория текстуальных элементов: знаки, отсылающие к общему знанию, расхожим мнениям той или иной культуры. В числе единиц этого кода – пословицы, вводимые в текст и иногда даже служащие его заголовком, как в комедиях Мюссе или Островского (ср. также пословицу-эпиграф к «Ревизору» Гоголя: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»), или же образцы типизации людей и событий – например, знаменитые бальзаковские описания персонажей, начинающиеся словами «это была одна из тех женщин, которые…». Обычно такие мотивы отсылают не к научным, строго проверяемым идеям и классификациям, а к «житейской мудрости», которая вроде бы не нуждается в логической проверке, к «истинам, не требующим доказательства». Такие единицы выражены иногда прямо, но еще чаще намеками, в качестве коннотативных значений текста. Код культуры характеризует среду, к которой принадлежит предполагаемый читатель текста; благодаря знакам этого кода он убеждается, что разделяет с автором или рассказчиком общие представления о жизни.

5. *Символический* код состоит из трудно определяемых единиц, связанных с переосмысленным у Барта психоанализом Жака Лакана. Эти единицы можно приблизительно охарактеризовать как экзистенциальные мотивы, выражающие личностную неполноту человека: смертность, ограничивающую его жизнь, сексуальность, требующую искать себе «вторую половину». Они особенно явственно выступают в фантастических рассказах романтизма – например, в гоголевском «Вие», где опасная сексуальность воплощена в фигуре Панночки, а ужас смерти – в хтоническом демоне Вие. Такой код описывает общую глубинную структуру личности, которую читатели или кинозрители разделяют с персонажем. На уровне акционального кода мы можем не иметь ничего общего с его действиями (например, он переживает опасные приключения, а мы читаем о

нем, удобно сидя в кресле); на уровне семического кода мы можем не иметь ничего общего с его характером (например, он благородный герой или, наоборот, злодей, а мы средние добропорядочные люди); на уровне герменевтического кода мы можем мало интересоваться загадкой, которую он разгадывает (например, считать ее элементарно простой, с заранее ясным решением); мы можем даже не иметь с ним общего кода культуры (он – человек другой эпохи, другой нации, мы с трудом осваиваемся в мире его представлений; другое дело, что у нас должен быть общий культурный код с *автором* рассказа). Предполагается, однако, что у нас с этим человеком одни и те же экзистенциальные проблемы, позволяющие сопереживать его душевному опыту.

Как уже сказано, пять основных кодов переплетаются в тексте, один и тот же его сегмент может отсылать к одному, двум и более разным кодам. Только первый из них специфически принадлежит повествовательным текстам, а четыре других часто фигурируют и в текстах неповествовательных – например, в лирической поэзии, в эссеистике. Этим лишний раз иллюстрируется *неоднородность* повествования: оно опирается на собственно нарративный каркас, образуемый функциями акционального кода, но, кроме того, в тексте есть и много неповествовательных сообщений – индексов, отсылающих к четырем другим кодам классического текста. От многообразия этого дополнительного материала зависит смысловое богатство рассказа, который не сводится к голой последовательности действий, но заставляет прочитывать и много других значений.

11. Семиотика поведения

Краткое содержание. *Поступки людей служат не только для достижения практических целей, но и для передачи сообщений; в этом отношении действие аналогично тексту. Поведению присущи семиотические характеристики: парадигматический выбор, линейная синтагматика, системность, условность. Знаковость поведения возрастает в эпохи общественных и культурных перемен.*

Когда поступки людей излагаются в повествовательном тексте, они включаются в систему его акционального кода. Но поступки могут образовывать знаковую систему и до всякого повествования, в реальной жизни.

Многие наши действия имеют двойственное назначение – практическое и коммуникативное. Некоторые бытовые жесты (например, умывание или одевание) мы никому не собираемся демонстрировать, совершаем «для себя», но на самом деле все-таки и для других – чтобы «хорошо выглядеть», то есть обозначать свое соответствие принятым в обществе нормам внешности; в знаковую коммуникацию включен если не процесс, то результат действия. Так и в большинстве других действий и поступков есть одновременно два аспекта: целенаправленность и информативность – два разных *значения,* причем само это слово имеет разный смысл. Мы говорим о «значимом» или «значительном» поступке, имея в виду его результативность, воздействие на другие события, на жизнь людей; но этот поступок может и что-то *обозначать,* передавать окружающим некое сообщение, уподобляясь словесному тексту. Для аналогии можно напомнить полисемию слова sens во французском языке (в английском этимологически родственное слово sense не столь четко разделяется по значениям): sens значит и «направление», в котором ориентировано практическое действие, и «смысл», которым оно может обладать для других людей – зрителей, читателей, получателей сообщения. Если, например, человек рубит дрова, то, в общем случае, это чисто практическое трудовое действие, прилагаемое к инертной материи, целью является ее реальное преобразование; но, будучи показано в кинофильме, то же действие получает собственно семиотическое значение – скажем, этнографическое, как сценка из крестьянского быта, или характерологическое, если оно как-то освещает личность персонажа (силу, сноровку, готовность к тяжелой работе), или сюжетное, если оно служит вступлением к драматической сцене.

В данном примере бытовое действие эстетизировано, вовлечено в киноповествование и регулируется его базовыми кодами, как их выделил Барт, – соответственно культурным, семическим, акциональным. Но и вне художественного контекста многие повседневные действия обладают семиотическим значением, включая самые элементарные жесты, которые даже трудно назвать «поступками». Возьмем, например, еду: вряд ли можно сказать, что человек совершает «поступок», съедая тарелку какого-то кушанья; тем не менее помимо практического назначения (насытить организм) это действие несет в себе социально значимые смыслы – они зависят от того, когда и где этот человек ест, в одиночку или в компании, в какой обстановке, на какой утвари, и, разумеется, от того, какова его пища: из чего и как приготовлена, какие экономические, этнические, религиозные, медицинские стандарты соблюдаются в ее производстве и потреблении. За элементарным процессом приема пищи скрывается целая культура с богато развитым знаковым кодом; неслучайно всевозможные гастрономические сообщения – кулинарные рецепты, застольные правила и анекдоты, диететические рекомендации, фотографии блюд или людей за едой – занимают огромное место в современной массовой коммуникации.

Подробнее. Это различение двух аспектов бытового поведения не совпадает с разделением первичных и вторичных знаковых отношений, о которых говорилось выше (в главе 5). Практическая «значимость» действия не образует его денотативного значения, потому что в этом аспекте действие вообще не является знаком, служит не для коммуникации, а для реального производства или потребления материальных объектов; соответственно, и собственно смысловое «значение» этого действия нельзя считать коннотативным – это не вторичное, а первичное значение, прилагаемое к внезнаковой действительности. В данном случае больше подходят другие, также введенные выше понятия (главы 2, 6): в своем первом, практическом, аспекте поступок производит энергетическое (силовое) действие, а во втором, коммуникативном, – информационное действие, нередко слабое по физическим параметрам, но существенное по социокультурным последствиям.

Существуют особые формы поведения, где эти две функции наглядно совмещаются. Известно, что некоторые поступки совершаются напоказ для других с целью воздействовать на них. В психиатрии неудержимую демонстративность, театральность

поведения обычно считают характерным симптомом *истерии:* больной держится нормально, когда его никто не видит, но, оказавшись на глазах у зрителей, например перед телекамерой, начинает вести себя с преувеличенной «экспрессией». В таком смысле истерия – семиотическая болезнь, гипертрофия знаковой, а нередко также и миметической коммуникации, которая может служить для кого-то средством общественного самоутверждения.

Демонстративные *поступки-жесты* распространены как в бытовых отношениях, особенно в ходе конфликтов и «сцен», так и в политической жизни – примером может служить подчеркнуто рискованное возвращение опального политика на родину, невзирая на враждебность ее властей (Наполеон I в 1815 году, Алексей Навальный в 2021-м). У совмещения практической и коммуникативной функций есть и общественно признанные, стандартизированные формы; для естественного языка это речевые акты, о которых уже говорилось в главе 7. Произнесение некоторой условной фразы – скажем, «Объявляю вас мужем и женой» – не только семиотически обозначает, но и реально производит названное действие; именно в силу того, что священник или представитель мэрии произнес эти слова, социальные отношения двух людей существенным образом меняются. Демонстративные жесты и речевые акты – это две крайние, наиболее очевидные формы слияния практики с семиотикой: в одном случае поступок сразу и прежде всего читается окружающими как знаковое сообщение, в другом, наоборот, словесное, то есть знаковое, высказывание представляет собой поступок, преобразующий фактическую ситуацию людей.

Ассоциация двух этих аспектов поведения заставляет говорить о структурном сходстве (гомологии) социального действия и текста. По ряду важных характеристик действия, совершаемые людьми для решения практических проблем, подобны словесному или какому-то иному знаковому сообщению. Французский философ Поль Рикёр (1913–2005)[96] выделил четыре параметра, по которым социальное действие и текст подобны друг другу.

1. Текст и социальное действие *материальны,* они не могут оставаться только в сознании; этим, казалось бы, очевидным качеством и действие и текст отличаются от *мысли,* от внутренних переживаний и представлений, от сновидений, галлюцинаций и бреда: они всегда выражены вовне.

2. Действие и текст *автономны от своего автора.* Они производятся конкретными людьми ввиду конкретных целей (что-то сделать и/или что-то сказать, сообщить), но создаваемый при

этом продукт – в одном случае собственно текст, в другом материальное изменение в мире, осуществляемое действием, – часто ускользает от воли своего «производителя». Тексты, созданные одними людьми, перетолковываются другими, в зависимости от исторической локализации, компетенции и интересов этих людей. Они получают новые значения, которые не хотел или даже не мог вкладывать в них автор, их содержание при этом иногда искажается, а иногда обогащается. Пример такого обогащения текста – жизнь классических произведений искусства, вновь и вновь перетолковываемых потомками. Но и действие сплошь и рядом выходит из-под контроля своих «авторов», его результат не совпадает с предполагавшимся. Люди, совершившие в 1917 году русскую революцию, имели в виду установить не тот социально-политический строй, который фактически сложился двумя десятилетиями позже: они стремились к свободе, а получилась тоталитарная диктатура. Не превращая понятия в метафоры, можно сказать, что последующая история *перетолковала* своими событиями действенный импульс, произведенный революцией; подобно тому как одни тексты могут истолковывать другие, так и социальные действия могут сообщать друг другу новую интерпретацию, новый смысл.

3. Текст и социальное действие переживают и преодолевают *ситуацию,* где они были произведены. Многие важные словесные произведения и исторические события остаются в памяти потомков вне зависимости от контекста, в котором возникли, сохраняются абсолютными, довлеющими себе «памятниками прошлого». Так бывает с религиозными, художественными, философскими текстами, которые называются «классическими»; для их возвращения в первоначальный контекст, для припоминания утраченного исходного значения даже приходится работать специалистам-филологам. Но так же происходит и с действиями, событиями: некоторые из них, причем наиболее общественно важные – войны, революции, создание государств, принятие новой религии и т. п., – отрываются от исторически случайных обстоятельств, ставших их непосредственной причиной, и в сознании потомков наделяются абсолютной, внеисторической ценностью (позитивной или негативной). Их научной контекстуализацией также занимаются специалисты-историки, а политические партии и движения стремятся приспособить их интерпретацию к своим текущим интересам.

4. Текст и действие *адресованы* бесконечному числу возможных «читателей». Изначально они имели в виду какого-то определенного адресата, иногда коллективного – как читающая публика такой-то страны в такой-то момент или сообщество

сограждан, единоверцев, единомышленников. Мольер хотел доставить удовольствие своими комедиями парижской публике и королевскому двору, Вашингтон стремился добиться независимости для американских колоний Англии; но и тексты Мольера, и политическая деятельность Вашингтона в дальнейшем воспринимались и воспринимаются множеством других людей – наблюдателями, следившими за событиями издалека, иностранными читателями, получавшими тексты из чужой литературы, наконец, потомками, которые на большой временной дистанции заново осмысляют все эти «дела давно минувших дней».

Итак, не только рутинные бытовые жесты, но и большие социально-политические деяния функционируют в культуре наподобие текстов, получают исторически меняющееся смысловое содержание и тем самым попадают в ведение семиотики, а не только истории или социологии. Они несут знаковые сообщения, которые можно описывать примерно в тех же категориях, что служат для анализа языка или художественной словесности.

Законы поведения отдельных людей с разных точек зрения исследуются несколькими дисциплинами. Так, *социология* анализирует стратегии действия (способы достижения целей), образование коллективов и сообществ, социальных пространств и зон, где это действие развивается (например, социальных «команд», внутри которых распределяются, не всегда гармонично, роли отдельных участников). Пример такой социологии – работы Эрвинга (Ирвинга) Гофмана[97]. *Психология* описывает более конкретные, не стратегические, а скорее тактические модели взаимодействия людей, включая переживаемые ими при этом эмоции, развертывающийся моментальный «сюжет»; типичные ситуации такого взаимодействия – «супружеская ссора», «уличенный лжец» и т. д., а примером такой психологии может служить книга Эрика Берна «Игры, в которые играют люди»[98]. *Антропология* и *этнография* изучают не спонтанное, а ритуальное поведение людей, продиктованное традициями культуры, символику (то есть глубинную семиотику) этого поведения – например, на празднике, на какой-либо торжественной церемонии. Так, Альберт Байбурин и Андрей Топорков разбирают ритуал русской свадьбы, где главные персонажи, жених и невеста, ведут себя сдержанно, почти статуарно, тогда как «второстепенные участники ритуала», наоборот, предаются праздничному разгулу:

> Ритуальное пение, смех, глумление, издевательства, крики, прыжки, танцы – стандартный набор их действий

[…]. Их поведение символизировало антинорму[99].

«Норма» и «антинорма» ритуального поведения – семиотические категории, они образуют значащую оппозицию, разыгрываемую участниками ритуала. «Норма» – это, в общем, другое наименование *кода,* системы условных правил, следуя которым стремятся не столько добиться какой-либо практической цели (в чем практическая цель праздника?), сколько воспроизвести традиционный «текст» (ср. исполнение фольклорных песен и т. п.), символическое сообщение, знаками которого служат наряды, жесты, условные возгласы и т. д.

Этнографический анализ ритуального поведения непосредственно смыкается с анализом семиотическим, которому, однако, можно подвергать любое поведение, не обязательно узаконенное традицией. В семиотическом поведении выделяются три характеристики.

1. Парадигматический выбор и синтагматическое следование поступков: подобно речи, поведение человека развертывается как линейная синтагма, в каждой точке которой, то есть в момент каждого поступка, следует делать выбор из нескольких парадигматических вариантов, каждый из которых имеет свое значение, а не просто практический результат. Идя по мокрой дороге, мы всегда выбираем между шагом верным и неверным (в лужу), но этот выбор не семиотичен, не посылает никому никакого сообщения, тогда как при семиотическом поведении избирается именно сообщение, адресуемое другим. Для русского дворянина XVIII века брить бороду означало следование европейскому стандарту внешности, а сохранять ее (заплатив за это соответствующий налог государству) – верность традиционному укладу и традиционному облику русского мужчины. Эта парадигматическая оппозиция сохраняла релевантность еще в XIX веке у писателей-славянофилов, носивших бороду в знак приобщенности к «народу», к истокам национальной культуры, а в конце XX века – у представителей неофициальной культуры, противопоставлявшей себя мейнстриму (рок-музыканты, богемные художники и т. д.).

2. Системность и, как следствие, условность: поступок представляет собой не изолированный жест, а применение некоторого кода, включается в систему, регулируемую специфическими структурными законами, – национальную, социальную, художественную. Такое девиантное, вообще говоря, поведение, как запойное пьянство, в определенных культурных условиях служит не просто примером физиологической аддикции (экземплификация), но и опознавательным знаком

нонконформизма и свободолюбия (денотация); этот стиль поведения могут культивировать некоторые художественные группы, например петербургские «митьки» 1980–1990-х годов.

3. Демонстративность: поступок совершается напоказ, с целью сообщить другим, *обозначить* какую-то модель поведения. Жан-Поль Сартр (1905–1980), занимаясь не семиотикой, а философией, показал, что даже выполнение рутинных профессиональных обязанностей может быть зрелищным, а потому и условно-знаковым. Таков его знаменитый пример из книги «Бытие и ничто» (1943) – описание официанта в кафе:

> Все его поведение кажется нам игрой. Он старается артикулировать свои движения, как если бы они производились подключенными друг к другу механизмами; даже его мимика и голос кажутся механическими; он усваивает себе непреклонную быстроту и проворство вещей. Он играет, он забавляется. Но в кого же он играет? Не нужно долго наблюдать, чтобы сделать об этом вывод: он играет в *бытие* официанта из кафе[100].

Свою практическую функцию – обслуживать посетителей – официант удваивает самопредставлением, театральным знаком этой функции. Тем самым он сообщает окружающим и о своем мастерстве, и о социальной обстановке действия – о демократическом обществе, где любой человек может свободно прийти в кафе и его за небольшую плату будут обслуживать такие же свободные, не отличающиеся от него и добровольно выбравшие себе эту профессию люди; своими подчеркнуто механичными, не-свободными жестами он обозначает дистанцию по отношению к ним, свободу от собственного профессионального «бытия».

В другой работе Сартр сформулировал идею значимости частного поведения в категориях ответственного экзистенциального выбора:

> Я ответствен […] за себя самого и за всех и создаю определенный образ человека, который выбираю; выбирая себя, я выбираю человека вообще[101].

Своим поведением человек обозначает общую модель, фактически приглашает других следовать своему примеру. Такое личное поведение, которое не стыдно показать людям, становится для них обязывающим посланием. Не все описываемые Сартром ситуации являются собственно знаковыми, тем не менее его

общий вывод важен для семиотики: наша жизнь, и в повседневных жестах, и в серьезных решениях, содержит сообщение, посылаемое окружающим.

В 1970-х годах участники Московско-Тартуской семиотической школы, прежде всего Юрий Лотман и Борис Успенский (род. 1937), исследовали семиотику поведения в цикле статей, написанных ими совместно или отдельно друг от друга. Они вели это исследование в *исторической* перспективе, соотнося знаковое поведение с определенным состоянием национальной культуры – с макросемиотикой культуры, о которой будет подробнее сказано ниже, в главе 13.

Бывают эпохи и исторические состояния общества, когда семиотический аспект поведения делается особенно заметным, – это эпохи больших культурных переворотов («взрывов»), ситуации резких перемен и столкновения разных норм в социальной жизни. Одной из таких эпох, писал Лотман[102], была эпоха петровских реформ, после которых перед людьми господствующего класса России встал выбор между «естественным» поведением по старинке и «выученным» поведением, следующим иностранным образцам. Этот выбор соответствовал разделению общества на дворянское сословие и простонародье, которое смотрело на своих европеизированных господ как на ряженых; образовывалась словно театральная дистанция между «актерами» и «зрителями». Такая конкуренция разных моделей превращает культуру в поле знакового поведения. Анализируя его, Лотман использует литературные и театральные категории, имея в виду творческий характер многих таких парадигматических моделей: «стиль» (поведение отечественное/иностранное, служебное/домашнее), «жанр» (ритуальные и неритуальные пространства поведения), «амплуа» («богатырь», «забавник», «щеголь», «революционер»)[103], наконец, «сюжет». Последний термин обозначает не повторение одних и тех же жестов и выходок, как в случае «амплуа», а последовательность значимых поступков, устремленных к цели, может быть, даже к героической смерти; это стратегия жизненного самопостроения, создания собственной биографии, когда человек формирует свою жизнь как нарратив.

В некоторые эпохи культурной эволюции такая текстуализация реальной жизни оказывает и обратное воздействие на художественные тексты, создаваемые писателями и художниками. Так было, в частности, в эпоху русского символизма, деятели которого мыслили и описывали свою жизнь как реализацию некоего мирового Текста:

> Жизненные факты, входящие в круг внимания

> писателя, наделяются чертами художественного текста: в них выделяются «сюжет», «действователи», «начала и концы». Так, в частности, воспринимают символисты собственную биографию…[104]

От индивидуального, «бытового» или творческого поведения обратимся вновь к поведению политическому: крупный государственный деятель, например царь-реформатор, совершает знаковые поступки, посылая окружающим некие сообщения. Это сказывается не столько в обычных ритуальных условностях, которыми окружен монарх, сколько в их *нарушении,* в создании нового кода коммуникации, который будет заведомо неверно понят получателем, в данном случае народом. Согласно интерпретации Бориса Успенского, пародийно-карнавальные жесты Петра I, например учреждение «Всешутейшего собора», воспринимались в народе как «антиповедение» и создавали царю репутацию Антихриста:

> Поведение Петра, под некоторым углом зрения, предстает не как культурная революция, но как анти-тексты, минус-поведение, находящееся в пределах той же культуры. Во всяком случае так могло расцениваться оно современниками, и это принципиально важно. Иначе говоря, поведение Петра, как это ни парадоксально, в большой степени не выходило за рамки традиционных представлений и норм: оно вполне укладывалось в эти рамки – но только с отрицательным знаком. Соответственно, на языке эпохи действия Петра и не могли восприниматься иным образом: в глазах современников Петр как бы публично заявлял о себе, что он – Антихрист[105].

Семиотика поведения задает возможность *биографии* как структурно осмысленной индивидуальной жизни. Знаковую природу имеет не только жизнеописание человека, созданное им или кем-то другим, но и сама его жизнь, в которой находят повествовательный сюжет, выставляют ее как положительный или отрицательный пример. Писаная биография как жанр представляет собой кодификацию, текстуализацию реальной жизни индивида, трактуемой как знаковое сообщение. Семиотически определен сам отбор людей, обладающих биографией. Не всякий имеет на нее право, у большинства она сводится к «анкете», к стандартным сведениям о стандартных поступках и событиях, мало отличающих данного индивида от других.

> Каждый тип культуры вырабатывает свои модели «людей без биографии» и «людей с биографией». […] Первые, с точки зрения текстов своей эпохи, как бы не существуют, вторым же приписывается существование[106].

К людям с биографией в традиционном обществе относятся святые, цари, герои, юродивые, преступники – люди, отличающиеся от нормы, превосходящие или же нарушающие ее. Норма – это понятие, которым характеризуется «язык» в соссюровском смысле, а реальная жизнь является по отношению к ней «речью», которая в некоторых случаях может отступать от нормы и даже формировать новую норму. Таким образом, жизнь сближается с художественным текстом – производит не только новые сообщения, но и новые семиотические коды, а далее литература фиксирует их в биографических текстах.

12. Семиотика денег

Краткое содержание. *Деньги – одна из базовых семиотических систем человечества. Референтом денежных знаков служат товары и услуги, означающим – монеты, ассигнации и производные ценные бумаги, основным означаемым – абстрактные суммы. Деньги – апроприативные знаки, которые принадлежат определенным субъектам и циркулируют лишь в ограниченных контурах. В литературе и искусстве деньги фигурируют главным образом в своих аномальных, трансгрессивных функциях.*

Деньги – не только один из институтов экономики, но и особая знаковая система, о чем говорит привычное нам выражение «денежный *знак*». Эта система походит на естественный язык по своей основной функции – нечто обозначать, – но отличается по происхождению и устройству. Язык и деньги – два независимых социальных образования, две несводимых одна к другой формы культуры; нет оснований считать, что одна из них каким-то образом выросла из другой. Семиотика денег связана с кодом цифрового счисления, который служит для их подсчета, но она не сводится просто к системе чисел и имеет специфические свойства и функции – например, апроприативность, о которой будет сказано ниже. Наряду с визуальными знаками и значащим поведением, деньги, по-видимому, принадлежат к числу базовых систем человеческой коммуникации.

О сходствах языка и денег как знаковых систем давно известно в культуре. Это метонимически выражено в пословице «слово – серебро, а молчание – золото». В XX веке аналогию этих двух видов семиозиса отмечал Соссюр:

> В лингвистике, как и в политической экономии, мы сталкиваемся с понятием *значимости*. В политической экономии ее именуют *ценностью*. В обеих науках речь идет о *системе эквивалентностей между вещами различной природы:* в политической экономии – между трудом и заработной платой, в лингвистике – между означаемым и означающим[107].

Соссюр говорит здесь только об отношении между трудом и зарплатой, но на самом деле его лингвоэкономическая аналогия применима и к плате за любые товары или услуги. Денежная ценность аналогична отношению означающего и означаемого в

языке: условные материальные знаки – металлические монеты, бумажные купюры или даже вовсе виртуальные суммы, записанные в бухгалтерских книгах или на электронных носителях, – приравниваются к реальным жизненным благам, *обозначают* их.

Денежные знаки, как и многие другие, можно анализировать по схеме семантического треугольника. Выше (глава 9) говорилось, что языковые знаки лучше всего описываются по двоичной модели Соссюра, а для некоторых других – например, визуальных – более удобна троичная модель Огдена – Ричардса, где различаются означающее (символ), означаемое (концепт) и референт. Так и с денежным знаком. Означающим служит его материальное тело – наличные купюры и монеты, хранящиеся в кошельках и сейфах, или заменяющие (обозначающие) их записи на счетах, то есть безналичные деньги. Главным концептуальным означаемым являются численные величины, отвлеченные от всякой конкретной реальности. Благодаря абстрактной природе означаемого с помощью денег можно оценивать самые разнообразные товары и услуги, приравнивать друг к другу килограмм картошки и билет на метро, компьютер и туристическую поездку. Эти конкретные товары и услуги, к которым отсылает денежный знак, образуют его третий член – референт.

Абстрактность и универсальность денежного означаемого наводят на мысль, что референтом денежного знака, который покрывается таким означающим, может быть все что угодно; в этом смысле говорят, что в современном обществе «все продается и покупается». На самом деле это не совсем так: денежную цену могут иметь только *конкретные* объекты и действия. Ее не бывает ни у общих понятий (которые вообще относятся к означаемому, а не к референту), ни у бесконечных множеств, определяемых этими понятиями. Как было сказано выше, референтом слова «собака» являются все реальные и даже воображаемые псы; напротив того, любой денежный знак («рубль», «доллар», «мера золота» и т. п.) может соответствовать только конечному множеству товаров и услуг – в этой референциальной ограниченности залог его ценности. Нельзя оценить деньгами и вынести на рынок все объекты, обладающие общими качествами (например, все зеленое), или общими движениями (например, все плывущее), или же их бытием (например, все реальное или все вымышленное). Отдельные реальные объекты вполне можно покупать и продавать; отдельные вымышленные – тоже, будь то в мошеннических целях или же в составе условных вымышленных сообщений (романов, фильмов);

но это всегда конкретные объекты, а не бесконечные множества.

В означаемом денежных знаков есть два уровня, из которых один является качественным, а другой количественным; главный из них – второй, зато самый заметный – первый. *Качественное* (факультативное) означаемое – это отсылки к государственным или собственно финансовым эмитентам (банкам), выпускающим деньги и гарантирующим их достоинство; на денежных знаках они обозначаются их названиями и эмблемами («рубль», «фунт стерлингов»), названиями государств и банков, подписями банкиров, именами и изображениями правящих особ или других национальных знаменитостей, девизами («In God we trust» на американских долларах), предостережениями против подделки, преследуемой в уголовном порядке. Такая символика весьма богата и особенно ценится в тех деньгах, которые больше не циркулируют в собственно финансовом, хозяйственном обороте: они служат предметом нумизматики и бонистики, их изучают историки и археологи, использующие старинные монеты как хронологические признаки былых эпох, и т. д. Для денег, функционирующих в рыночном обороте, такая символика необязательна и может сводиться к минимуму. Если однажды в мире будет введена единая денежная система, то ее знаки станут отсылать к одному общему эмитенту и называться просто «деньги» (на том или ином языке). Прообразом такой национально обезличенной валюты может служить объединенная валюта Европы, на купюрах которой изображаются более или менее абстрактные мотивы, не связанные ни с каким отдельным государством.

Основным же, обязательным означаемым денег является количественное означаемое – та абстрактная сумма, которая ими знаменуется. Она отменяет все качественные различия денежных знаков и все конкретные качества референта-товара, к которому они отсылают.

Подробнее. Как известно после Карла Маркса (1818–1883), любой рыночный товар имеет меновую и потребительную стоимость: с одной стороны, приравнивается к другим товарам по цене, с другой стороны, обладает некоторой пользой, возможностью применения в быту или на производстве.

«Полезность вещи делает ее потребительной стоимостью […]. Потребительная стоимость осуществляется лишь в пользовании или потреблении […]. Меновая стоимость прежде всего представляется в виде количественного отношения, в виде пропорции, в которой потребительные стоимости одного рода обмениваются на потребительные стоимости другого рода…»[108].

Эти две стоимости, связанные одна с потреблением товара, а другая – с его куплей-продажей, не зависят одна от другой, и в современную эпоху их разрыв усиливается, так что количественная цена имеет тенденцию далеко отходить от качественной ценности товаров и услуг. В капиталистической экономике «денежные потоки» представляют собой странный феномен чистой энергии, циркулирующей в обществе и не имеющей постоянной связи ни с какой материей: таковы, например, деньги, уплачиваемые на бирже при непрестанной перепродаже акций. В семиотическом плане денежные знаки – бесформенное, текучее означаемое без определенно оформленного референта. Тем самым они сближаются не с любыми словами языка, а более конкретно с именами числительными; именно числительными и производными от них они обычно и именуются в языке («пятак», «десятка» и т. д.). Они могут приписывать цену конкретным вещам и поступкам, например выполняемым за плату трудовым действиям, но не могут транслировать общие ценности культуры, которые характеризуют объекты по многим параметрам, тогда как цены вещей качественно однородны и потому сопоставимы между собой.

Количественное означаемое денег сводит многообразие циркулирующих в обществе материальных и виртуальных объектов к простой арифметической шкале измерения. Это имел в виду Маркс, когда писал о «ледяной воде эгоистического расчета», куда в буржуазную – то есть денежную по преимуществу – эпоху канули традиционные духовные ценности: «религиозный экстаз, рыцарский энтузиазм, мещанская сентиментальность»[109]. В этой мысли заслуживает внимания не столько «эгоизм» как господствующий мотив поведения (он сам по себе представляет отрицательную моральную ценность), сколько структурное упрощение, гомогенизация общественной жизни: на место разных и более или менее равноправных систем оценки встает одна-единственная, которая все их подчиняет себе. Те, кто сегодня недоволен мировым господством американского доллара, подминающего под себя другие национальные валюты, не замечают, что рубль (заодно с долларом) делает то же самое по отношению к прочим, неденежным ценностям общества, сводя множественность их форм к единообразному обмену по количественной массе. Осуществляется неожиданным способом проект старинной алхимии, которая пыталась превращать различные вещества в золото – то есть в «денежную» субстанцию, в универсальный язык материальной цивилизации.

Диспропорция между богатством референции и скудостью основного означаемого – семиотический источник магических представлений о деньгах. Они с давних времен воспринимаются как таинственная сила, становятся предметом фетишизма. В фольклоре, литературе и искусстве часто встречаются мотивы кладов и сокровищ, таящих в себе огромный действенный потенциал, – от сокровищ Нибелунгов в германском эпосе до пиратской добычи в «Острове сокровищ» Роберта Луиса Стивенсона. Деньгам приписывают инфернальную силу («Город желтого дьявола» Максима Горького), за ними признают не чисто информационную, а энергетическую природу. Магическая энергия может накапливаться в неподвижных богатствах, но и создавать силовое поле, заражающее людей сатанинской одержимостью[110].

Денежные знаки могут вступать в различные операции и умножаться, но иначе, чем их референт; их синтаксис может иметь наличную и безналичную форму. Для наличного денежного оборота он сравнительно прост: это арифметические операции с разменом монет и ассигнаций, изредка их обменом при денежных реформах, а также с конвертацией разных валют. Аналогом здесь могут служить соответственно перевод с одного языка на другой, замещение слов в процессе развития языка (некоторые слова устаревают и выходят из обращения, заменяясь новыми) или же словарная дефиниция, где значение слова объясняют другими словами. Таблица курсов валют отличается от обычного магазинного прейскуранта лишь тем, что обмен валют – метаязыковая операция (знаки вместо знаков), а купля-продажа товаров – обычная денотация (знаки вместо вещей).

Коннотативные значения денежных знаков возникают в безналичных и особенно кредитных операциях, когда деньги превращаются в капитал – «самовозрастающую стоимость». Это особенно заметно в моменты биржевого бума, когда возрастает (1) число трансакций (финансовых «актов высказывания», актов коммуникации), то есть деньги чаще переходят из рук в руки, переписываются со счета на счет; (2) количество знаков как таковых – элементов финансового «словаря», платежных и кредитных документов (акций, облигаций, деривативов). «Риторические фигуры», в которые вовлечены новые виртуальные знаки, становятся все изощреннее, в то время как реальные наличные денежные знаки имеют тенденцию к вытеснению с рынка, хотя в некоторых секторах и регионах остается и значительный «черный» оборот наличных. Таков главный семиотический результат описываемого процесса – денежные знаки становятся виртуальными, актуализируясь лишь в момент конкретных сделок, при переписывании со счета на счет; замещая

и вытесняя наличные денежные знаки, хранящиеся в кошельках или сейфах, виртуальные деньги уподобляются вторичным коннотативным значениям, которые могут подавлять предметные денотативные значения слов[111]. В речевом общении человек стремится уловить коннотативный «тон» речи – авторитарный, благожелательный, иронический, угрожающий и т. д., – то есть некоторые намерения на будущее, выраженные в этих словах. Сходным образом и кредитные средства, надстраивающиеся над реально имеющимся капиталом, – например, кредитные обязательства банка, которые могут многократно превышать сумму, внесенную вкладчиками, – представляют собой обещания на будущее, и их синтактика, то есть ход их обращения, зависит от прагматики отношений между контрагентами, от их доверия друг к другу. Потеряв доверие к банку, клиенты начнут лавинообразно изымать свои вклады, и кредитные документы этого банка обесценятся.

У денег есть важная особенность, отличающая их от многих других знаковых систем, включая язык: *апроприативность*. Такие знаки можно присваивать, они всегда принадлежат кому-то и, несмотря на свою текучесть, распространяются не свободно, а строго ограниченно – с согласия собственника или уполномоченного распорядителя, обычно в обмен на товары, другие знаки или обязательства. Наряду с деньгами, примерами апроприативных знаков могут служить знаки отличия – ордена и медали (которые и по внешнему виду нередко походят на монеты), спортивные призы, служебная униформа (выдается только тем, кто выполняет соответствующую функцию), королевская корона (ее может носить только один человек в государстве). Другой вид апроприативных знаков – всевозможные титулы и подтверждающие их квалификационные документы: дипломы, грамоты, удостоверения (но не их названия, которые может употреблять каждый носитель языка). Наконец, третий вид апроприативных знаков – стигматы, обозначающие пораженность в правах, не положительное, а отрицательное социальное отличие: клеймо на теле каторжника, бубновый туз, нашивавшийся на одежду арестантов в царской России, желтая звезда евреев в нацистской Германии. Все такие знаки добровольно или принудительно *присваиваются* тому или иному лицу, их нельзя произвольно передавать другим. За их принадлежностью следят сами владельцы, оберегающие их от чужих, и/или органы власти, распределяющие их по справедливости (как они ее понимают).

Апроприативные знаки связаны с личностью своего владельца, являются его «собственностью» в разных смыслах

этого слова, и эта собственность всегда не естественная, а социально учрежденная. У людей, как и у животных, бывают отличительные особенности, присущие им от природы (цвет волос, склад лица и т. д.), но это не знаки, а признаки, так как никто не создавал их для отличия. Апроприативные же знаки именно потому являются знаками, что люди присваивают их себе или другим на основании определенных конвенций и процедур – контракта, награждения, приговора и т. д. Они отличаются и от антропонимов – языковых имен, которые, как правило, нарекаются человеку раз и навсегда, на всю жизнь, и наречение имени тоже представляет собой важный социальный или религиозный акт (например, при крещении)[112]. Различие в том, что слова не столь ограничены по числу употреблений, как денежные и прочие апроприативные знаки. Короля Людовика можно сколько угодно раз называть «королем Людовиком», эти слова – не апроприативные знаки; но корону он в принципе может носить только одну, это апроприативный знак. Так и деньги, измеряющие богатство и социальный престиж индивида, являются частным и ограниченным ресурсом. Их передачу другим лицам обычно обусловливают ответными даяниями или обязательствами со стороны получателя; напротив того, слова часто говорятся без всякой взаимности, без ожидания ответа или с неопределенным ответом. Слов всегда слишком много, а денег – слишком мало.

Деньгами нельзя ничего спросить, попросить, потребовать, их сообщение (выплата) не прибавляет, а умаляет абстрактное богатство плательщика – правда, чаще всего в обмен на конкретные блага или на перспективы будущего обогащения. Денежный платеж можно представить себе как аналог речевого акта, которым субъект одновременно растрачивает свою энергию и распространяет свою личность вовне, в пространство социальных отношений: присваивает себе вещи, услуги, чужую рабочую силу и интеллектуальную собственность (при покупке авторских прав на литературное произведение или музыкальную запись, лицензии на использование изобретения), приватные участки в пространстве (недвижимость) и периоды во времени (например, при проживании в гостинице).

Из апроприативности денежных знаков вытекает следствие: поскольку финансовые ресурсы каждого собственника ограничены, то ограниченной должна быть и суммарная денежная масса в обществе. Это обеспечивается государственной монополией на выпуск денежных знаков, запретом на их копирование и бесконтрольное тиражирование; если такое делают частные лица, это фальшивомонетничество, а если

государство – то инфляционная эмиссия. При инфляции проявляется специфический закон апроприативных знаков: от ограниченности их числа зависит их референциальная (в случае денег – товарная) обеспеченность. Слова и числа можно сколько угодно повторять в речи и расчетах, зато это часто делается в отсутствие реального референта: из слов слагаются стихи и романы о вымышленных событиях, цифры применяются в математических задачах, где за ними не стоят никакие конкретные вещи. Напротив того, обращение денег ограничено, и именно поэтому их можно более или менее стабильно обменивать на товары и услуги. При инфляции же внешний референт денег (измеряемая ими масса общественного богатства) остается неизменным, в то время как сами деньги умножаются и обесцениваются, их численное означаемое теряет устойчивую связь с референтом. Неограниченное умножение знаков для языка является нормой, а для денег – их порчей, нарушением нормального режима применения. Нечто сходное происходит и в другой знаковой системе – художественной литературе: аналогом эмиссии безреферентных, теряющих «покупательную способность» знаков в ней служит массовое производство однотипных текстов, например романов, которое тоже время от времени вызывает девальвацию жанра (ср., например, критику «обесценившегося» рыцарского романа в «Дон Кихоте»).

К неконтролируемому умножению числа денежных знаков может приводить не только их физическое перепроизводство, но и ускорение трансакций с ними, то есть финансовых «актов высказывания», что особенно часто воссоздается в художественной литературе и искусстве. Деньги нередко упоминаются уже в фольклоре, но при этом ведут себя как-то неправильно, порой даже фантастическим образом:

> …мы почти не находим таких фольклорных текстов, где деньги выступали бы в обычной для них экономической функции, как средство эквивалентного, товарно оправданного платежа[113].

Вместо того чтобы размеренно, не слишком торопливо обмениваться на товары, деньги в фольклоре или литературе получают либо нулевую, либо бесконечно большую скорость обращения. Если они неподвижно хранятся как сокровища («Остров сокровищ» Стивенсона), то со временем приобретают уже не просто коммерческую, а воображаемую, магическую ценность. Если же деньги стремительно циркулируют и трансформируются, то претерпевают ряд аномальных, трансгрессивных операций:

1) зарабатываются в спекуляциях: «бешеные деньги» в одноименной пьесе Александра Островского – не огромные по сумме, а «горячие», которые можно мгновенно заработать и столь же мгновенно потерять; «их никак в кармане не удержишь»[114];

2) нерационально растрачиваются: например, героиня романа Флобера «Госпожа Бовари» безоглядно тратит деньги мужа, подражая знатным дамам. Трата денег без счета – вообще типичный сюжет литературы XIX века, такое разорительно-«аристократическое» поведение было стихийной формой бунта против буржуазной рациональности Нового времени; ср. также поведение игроков, которые готовы лишиться огромных сумм ради азарта, – например, в романе Достоевского «Игрок»;

3) обесцениваются при переходе из рук в руки, особенно если это не наличные деньги, а финансовые обязательства, векселя. В литературе ряд примеров можно найти у Бальзака: в романе «Евгения Гранде» перепродаются с дисконтом реальные денежные долги, а в фантастической новелле «Прощенный Мельмот» на биржевые торги выставляют… вексель дьявола, и этот инфернальный дериватив тоже стремительно теряет в цене при перепродаже;

4) подменяются подделками: в реальности это деяние наказуемо, зато оно привлекает внимание художественной литературы, показывающей, как подменный денежный знак, ложное подобие настоящего, обращается наравне с ним и может привести пользующегося им к тем же положительным или отрицательным результатам, что и настоящие деньги. Такова тема стихотворения в прозе Шарля Бодлера «Фальшивая монета» или повести Льва Толстого «Фальшивый купон»: отправляясь от сравнительно короткой истории обращения поддельного кредитного документа, эта повесть развертывает потенциально бесконечный рассказ о циркуляции зла и фальши в обществе и о возможностях их искупления.

Итак, в семиотическом функционировании денежной системы заложены различные структурные возможности: сочетаются и могут приходить в конфликт богатство референта и скудость означаемого, апроприация и дезапроприация, неподвижность сокровищ и стремительное разрастание/растрата «бешеных» денег. Эта двойственность отражается в литературе и искусстве, показывающих два противонаправленных процесса: с одной стороны, деньги сакрализуются, становятся предметом особого, квазирелигиозного культа («Скупой рыцарь» Пушкина), с другой стороны, они профанируются, превращаются в эффективный, но лишенный всякой таинственности симулякр, как в рассказах о

поддельных деньгах и финансовых документах.

13. Макросемиотика

Краткое содержание. *Культура поддается научной типологии с помощью семиотических категорий, как борьба конкурирующих культурных кодов, а в коллективном воображении людей структурируется как неоднородное знаковое пространство с границей, отделяющей «свое» от «чужого». Ее развитие разделяется на периоды постепенного развития и «взрыва».*

Многие процессы денежного обращения (например, биржевой бум или инфляция) развиваются в масштабе целых стран и регионов мира, сказываются на жизни множества людей. Таким же массовым влиянием обладают и некоторые другие семиотические коды или тексты – национальный язык, идеологические представления, политическое поведение крупных лидеров и т. д. Таким образом, знаковая коммуникация осуществляется не только между частными партнерами, она имеет также общекультурное, *макросемиотическое* измерение.

В предшествовавших главах уже отмечалось, что различным формам знака и знаковой деятельности соответствуют определенные типы культуры, где та или другая форма занимает преимущественное место: вспомним оппозиции «мифологического» и «концептуального» мышления, культур, ориентированных на внешнюю или внутреннюю коммуникацию. Действительно, семиотическая теория выработала общие категории для научной типологизации культур; более того, она показала, что культура сама, еще до всякой науки, вырабатывает базовые оппозиции, по которым структурирует сама себя.

В семиотике культуры последнюю определяют как «надындивидуальный интеллект»[115], «ненаследственную память коллектива»[116]; ее передача из поколения в поколение обеспечивается не генетическими механизмами, а процессами обучения и общения, то есть знаковой и миметической коммуникации между людьми. Культура в целом не является «текстом» в строгом смысле слова: нет никакого «сообщения», которое выражалось бы этим текстом и передавалось от определенного отправителя определенному получателю; тем не менее ей присуще одно из семиотических свойств текста – неоднородность. Она состоит из многих конкретных знаковых систем, исторически сложившихся, вообще говоря не образующих единой и стройной сверхсистемы, находящихся в процессе постоянного взаимодействия и изменения. Такие системы именуются *культурными кодами:* это именно коды, то есть

способы и правила создания текстов, а не сами тексты как результат их применения.

Подробнее. В современном русском журналистском, пропагандистском, а отчасти и научном дискурсе понятие «культурный код», введенное теоретиками Московско-Тартуской семиотической школы в 1970–1980-х годах, часто употребляют в упрощенном и искаженном смысле – возможно, по аналогии с понятием «генетический код», описывающим природные, а не культурные факты. Под таким натурализованным «культурным» или «цивилизационным» кодом подразумевают некий устойчивый прообраз, из века в век определяющий сознание той или иной общности, особенно нации; его считают неизменным, словно идеальная сущность, тайная программа духовной жизни людей, которую они не в силах изменить. В отличие от этого эссенциалистского словоупотребления, семиотическое определение подчеркивает *множественность* культурных кодов, сосуществующих в сознании людей даже одного сообщества, и их способность к развитию, скрещению и трансформации. Мы выбираем свои культурные коды, свободно комбинируем и разрабатываем их, мы их творцы, а не рабы.

Уподобляясь в этом отношении денежным знакам, культурные коды носят апроприативный характер: их «собственниками» являются не отдельные индивиды, а социальные группы, классы, сословия, профессиональные сообщества, политические партии и движения. В общественной жизни между ними могут быть отношения мирного соседства, конкуренции или даже непримиримой борьбы, когда один культурный код стремится полностью вытеснить другой. Последняя ситуация типична для тоталитарных обществ: так, в Советском Союзе дискурс догматического марксизма подавлял, объявлял «антисоветскими» любые альтернативные политические дискурсы – будь то либеральный или националистический. Подавление происходило не только на уровне собственно идеологических систем, но и на уровне таких культурных кодов, которые определяют материальную культуру и бытовое поведение людей. Например, в 1940–1960-х годах в нашей стране подвергались критике и административным преследованиям так называемые «стиляги» – молодые люди, носившие яркую, броскую одежду в стиле западной молодежной моды. Их манеры и предпочтения – не только в одежде и прическе, но и в музыке, танцах, напитках и т. д., а также специфический языковой сленг – образовывали связную знаковую систему (субкультуру),

обобщенным значением которой были нонконформизм, неприязнь к бытовым стандартам, насаждавшимся официальной культурой, и ориентация на массовую культуру «буржуазного Запада».

Неоднородность культуры получила политическую интерпретацию в нескольких статьях Ролана Барта. В языковой культуре демократической Франции 1970-х годов он выделил два типа культурных кодов, которые называл «дискурсами» или «социолектами»: *энкратические* и *акратические,* то есть *«внутривластные* (осененные властью) и *вневластные* (либо безвластные, либо осиянные своей невластностью)»[117]. Выражая либо господствующую, либо альтернативную систему политических представлений, они по-разному располагаются в пространстве культурной власти, а потому и внутри себя имеют различную природу:

> *Энкратический* язык нечеток, расплывчат, выглядит как «природный» и потому трудноуловим; это язык массовой культуры (большой прессы, радио, телевидения), а в некотором смысле также и язык быта, расхожих мнений *(доксы)* […]. Напротив того, *акратический* язык резко обособлен, отделен от *доксы* (то есть *парадоксален);* присущая ему энергия разрыва порождена его систематичностью, он зиждется на мысли, а не на идеологии[118].

«Природность» энкратического дискурса возникает, по Барту, благодаря систематическому применению коннотации с ее «натурализующим» эффектом (см. главу 5); а связь с «бытом, расхожими мнениями» делает его типичным материалом, из которого складывается *код культуры* в классическом повествовании (см. главу 10). Здесь мы используем термин *культурный код* как более широкое понятие, означающее не только частный структурный уровень повествовательных текстов, но и вообще любые механизмы культуры.

Споры и конфликты между людьми, включая идейные политические конфликты, часто можно описывать как столкновения знаковых систем, по-разному структурирующих мир и человеческое общество. Так, революционный (акратический) дискурс разделяет общество на господствующие и угнетенные классы, которые борются друг с другом, а консервативный (энкратический) – на группы или сословия, находящиеся между собой в отношениях покровительства и добровольного подчинения. Выбор той или иной сетки категорий, того или иного дискурса культуры – это свободный и

ответственный этический, а нередко и политический выбор, совершаемый нами в общественной жизни.

Если бартовская концепция «войны языков» связана с социолингвистикой и описывает главным образом положение дел в естественном языке, то Юрий Лотман примерно в те же годы предложил более широкую теорию, предметом которой является вся семиотическая деятельность людей в культуре, независимо от материального медиума, в котором воплощены знаки; его теория носит не социально-политический, а скорее философский характер.

Лотман исходит из того, что любая полноценная, живая знаковая система должна обладать не одним, а как минимум двумя кодами. Это верно уже для текста – закрытой знаковой системы: любое важное сообщение, признаваемое в культуре «текстом», должно быть закодировано минимум дважды – сначала общим кодом естественного языка, если это словесное высказывание, а затем специфическим дискурсом культуры, которым оно порождено, – например, юридическим дискурсом, если это текст закона или договора, литературным – если это художественное произведение. Только при таком двойном кодировании текст может служить предметом творческого переосмысления, развития и в конечном счете *понимания;* сообщение, смысл которого исчерпывается лишь одним кодом, представляет собой не знаковый, а сигнальный объект – его незачем понимать, достаточно его опознать (см. главу 7), адекватно среагировать на него могут дрессированное животное, несложное техническое устройство или нерассуждающий, сведенный к своей административной функции служащий. С помощью единственного кода можно формировать и передавать ограниченный набор заранее заданных, стандартных сообщений; они могут быть вполне полезными, как, например, технические сообщения, получаемые пользователем от компьютера, но от них не приходится ожидать какого-либо творческого развития. Любые отступления от единственного кода расцениваются как ошибки, сбои коммуникации; напротив того, в многокодовом тексте они могут свидетельствовать о присутствии иного кода, альтернативного способа интерпретации, а стало быть, и о возможности читать в этом тексте принципиально новые, непредвиденные сообщения, о творческом потенциале текста.

Так обстоит дело не только в отдельном тексте, но и в общем устройстве культуры, будь то культура локальная (например, национальная) или культура всего человечества в целом. Она должна иметь в своем составе не менее двух несводимых друг к другу кодов, иначе в ней нельзя создавать новые сообщения:

> Из сказанного вытекает, что никакое мыслящее устройство не может быть одноструктурным и одноязычным: оно обязательно должно включать в себя разноязычные и взаимонепереводимые семиотические образования. Обязательным условием любой интеллектуальной структуры является ее внутренняя семиотическая неоднородность[119].

Выше, в главе 9, уже приводилась мысль Лотмана о том, что одной из универсальных форм такого культурного дуализма является «сосуществование словесно-дискретных знаков и иконических»[120], то есть семиотическая неоднородность культуры вытекает просто из различного устройства ее знаковых единиц; но можно назвать и много других типичных кодов, взаимодействующих в рамках одной конкретной культуры. Повсеместно, например, встречается сосуществование в одном языковом сообществе двух кодировок языка – устной речи и письменности, а нередко и параллельное использование нескольких разных языков, один из которых функционирует как сакральный язык религии (церковнославянский в России), как язык международного общения, науки и учености (греческий в Римской империи, латинский в средневековой Европе, английский в современном мире). В художественной литературе взаимодействуют коды поэзии и прозы, разных жанров и литературных школ, а в политике сходный механизм можно усмотреть в демократической многопартийной системе, где конкурирующие партии борются за власть не насильственными (энергетическими), а знаковыми (информационными) средствами, развивая каждая свой идеологический дискурс.

Семиотическая неоднородность культуры означает, что в ее пространстве резко прочерчены границы. Это пространство не обязательно имеет территориальный, географический характер, в общем случае оно скорее напоминает виртуальное пространство интернета, где встречаются и сплетаются на многих уровнях разные языки общения, разные культурные коды. Лотман, немного не доживший до распространения интернета, предложил называть это *семиосферой,* которая в коллективном сознании культуры делится на внутреннюю и внешнюю область, на «свое» и «чужое» пространство. При этом внешняя, «чужая» часть семиосферы возникает не сама собой, а описывается и даже просто формируется с помощью культурных кодов, принадлежащих внутренней части:

> Культура создает не только свою внутреннюю организацию, но и свой тип внешней дезорганизации.

> Античность конструирует себе «варваров», а «сознание» – «подсознание»[121].

На таком искусственном конструировании, придумывании «чужого», которое зависит от «своего» как его изнанка, основан культурный механизм многих конфликтов, как частных, так и общественных. Однако взаимоотношения двух областей культуры не исчерпываются конфликтами. В рамках самосознания той или иной системы граница отделяет, ограждает ее от внешнего пространства, но на взгляд со стороны – например, с точки зрения беспристрастного историка – она, наоборот, соединяет эти две области, служит местом их взаимообмена и взаимоперевода их языков:

> Граница семиотического пространства – важнейшая структурная и функциональная позиция, определяющая сущность ее семиотического механизма. Граница – билингвальный механизм, переводящий внешние сообщения на внутренний язык семиосферы и наоборот. Таким образом, только с ее помощью семиосфера может осуществлять контакты с несемиотическим и иносемиотическим пространством[122].

Такая двойственность пограничных отношений делает возможным осмысленное нарушение (трансгрессию) границы и даже радикальную переоценку того, что располагается по ту ее сторону. Об этом говорят литературные сюжеты о любви, преодолевающей вражду между родами и народами, к которым принадлежат любящие («Ромео и Джульетта» Шекспира), или культурный переворот эпохи Просвещения, когда жителей дальних, колонизируемых стран, которых ранее считали воплощением безбожного зла, начали оценивать, напротив, положительно, как идеал естественной нравственности (мотив «благородного дикаря»). Сходными переворотами определяются изменчивые культурные представления о животных и детях, которые то исключаются из мира взрослых людей как неполноценные существа, то включаются в него как важные, полноправные партнеры; к той же категории принадлежат и исторические колебания русской культуры между недоверчивым отторжением западной цивилизации и восхищенным ученичеством у Запада.

Наконец, макросемиотическими законами регулируются не только пространственные, но и временные, исторические формы культуры. В своих поздних работах Лотман описывал их через оппозицию «постепенного развития» и «взрыва»[123]. Постепенное

развитие более или менее запрограммировано, идет в непрерывном режиме, воспроизводя с вариациями одни и те же структуры; а в периоды взрыва возрастает неопределенность и становятся возможными резкие перевороты, трансгрессия привычных норм. Для макросемиотики взрыв – не катастрофическое разрушение, а, наоборот, момент высшей продуктивности, активизации таких смысловых ресурсов культуры, которые при постепенном развитии оставались под спудом, подавляемые одной господствующей традицией. Семиотические взрывы иногда совпадают с политическими революциями, но могут происходить и независимо от них; вернее, сама политическая революция может составлять лишь частный момент более общего переворота в мышлении – так было, например, с Французской революцией конца XVIII века, которая в семиотическом плане представляла собой лишь эпизод эпохальной трансформации европейской культуры в эпоху Просвещения и романтизма.

В момент культурного взрыва делаются очевидными «непредсказуемые механизмы культуры», ее многовариантность. Историческое развитие вообще и развитие культуры в частности никогда не предрешено, оно кажется неизбежным только ретроспективно, когда среди разных возможностей развития реализовалась лишь одна. В качестве аналогии Лотман приводит сюжеты о «сказочной царевне, руки которой домогаются несколько принцев». Пока царевна не сделала свой выбор, все они – равные претенденты-женихи, а после того, как выбор уже сделан, один из них будет видеться ей законным мужем, а остальные – недостойными ухажерами. «Искусство смотрит на жизнь глазами еще свободной невесты, история – взглядом связанной выбором жены»[124].

Действительно, в трансформациях культуры особенная роль принадлежит искусству. Реализуя механизм автокоммуникации, то есть интенсивной выработки и переработки кодов, с помощью которых люди познают мир и сообщают друг другу знания, искусство воплощает в своих произведениях момент творческой свободы, перестройки сложившихся структур:

> Функция искусства в общей системе различных сфер культуры и состоит в том, что оно создает реальность гораздо более свободную, чем реальность материального мира[125].

Искусство – самая семиотически богатая часть культуры, лаборатория ее превращений. В нем эстетическая функция знаков систематически взаимодействует с двумя другими –

коммуникативной и познавательной. Изучая феномен культуры и место, которое занимает в нем искусство, семиотика создает теорию художественного творчества (в частности, теорию литературы) и одновременно делает далеко идущие выводы о том, каким образом человеческая мысль и творчество развиваются в истории.

Заключение

В главе 2 уже упоминалась дивинация (гадание), игравшая большую роль в жизни античных обществ. Одним из ее видов были ауспиции – гадание по полету птиц. Сначала жрец-гадатель очерчивал жезлом священное пространство в небе – оно называлось templum – и в дальнейшем следил только за теми птицами, которые залетали в эту воображаемую рамку.

Античный ритуал гадания может служить эмблемой современной науки: она всегда разделена по дисциплинам, каждая из которых вырезает, выгораживает себе обособленный сектор в изучаемой действительности, отвлекаясь от того, что находится за его пределами. Так и семиотика культуры не пытается стать универсальной «наукой обо всем», она знает свои собственные границы, и в этом залог ее научности. За ее пределами находятся другие явления, ей недоступные, и ими должны заниматься другие дисциплины. Соответственно, и в настоящем учебном пособии оставлены неразработанными некоторые важные проблемы культуры, которые лишь отчасти принадлежат к предмету семиотики, располагаются на ее границах. Например, лишь отрывочно говорилось о столь важном теоретическом понятии, как *текст,* потому что оно относится преимущественно к ведению лингвистики и теории литературы. Довольно кратко сказано и о проблеме *мимесиса* — она смыкается с задачами семиотики, но все-таки является междисциплинарной и вообще на сегодня еще недостаточно изучена.

Есть и еще одна важная проблема, которая не раз затрагивалась в нашем изложении; размышляя о ней, семиотика культуры тоже подходит к собственным пределам и даже может критически преодолевать сама себя, вновь обретая общий предмет с философией. Это проблема *человека в мире знаков.* Работа следопыта, ищущего случайные признаки-следы; коннотативные сообщения, которыми передаются отношения власти; языковые игры и речевые акты, вовлекающие субъекта в диалогическое взаимодействие с другими; внутренняя коммуникация, в ходе которой языковой субъект обогащает свой код; иконоборческое неприятие знаков-изображений или же завороженное вглядывание в несистемный знак-punctum; семиотизация собственного тела (в моде) и собственного поведения (жизнь как текст); магическое или фетишистское отношение к деньгам; членение мира на «свою» и «чужую» области – все это содержательные смысловые жесты, позиции, занимаемые человеком с помощью знаков и конституирующие его

самого.

В отличие от знаков технических, знаки культуры служат не только для коммуникации и даже не только для получения знаний – в работе с ними происходит становление человека как личности и как разумного существа. Ролан Барт говорил об этом в одном из интервью 1979 года, за год до смерти, и сказанное им о *языке* применимо ко всей сфере смысловой деятельности, производимой с помощью знаков:

> Человек совершенно единосущен языку. Язык – это не какой-то инструмент, придаток, которым человек обладает «помимо прочего» и который позволяет ему общаться с соседом, просить его передать соль или открыть дверь. Ничего подобного. На самом деле язык создает человека как субъекта, человек не существует вне языка, которым он сформирован…[126]

Такие основополагающие экзистенциальные отношения между человеком и знаками обеспечили науке о знаках центральное положение в современной гуманитарной мысли. Семиотика культуры в своих крупнейших достижениях XX века стала этикой и эстетикой знаковой деятельности, обосновывая активную, критическую и творческую позицию человеческого субъекта в мире. Ту же задачу решают, со своей стороны и своими средствами, философия, художественная литература и искусство, и их содружество с семиотикой культуры показывает, что методологическая разделенность научного познания сама имеет свои пределы, за которыми это познание образует единое целое с непосредственно жизненным освоением мира. Семиотика нужна не только ученым и не только художникам, ее идеи касаются каждого из нас, определяя наше место в истории, обществе, культуре.

Рекомендательный список литературы [127]

1. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов; Основы семиологии / пер. Г.К. Косикова // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 196–238, 247–310.

2. *Барт Р.* Риторика образа; Эффект реальности; Разделение языков; Война языков / пер. Г.К. Косикова, С.Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 297–318, 392–401, 519–540.

3. *Барт Р.* Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна / пер. М. Ямпольского // Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сборник статей. М.: Радуга, 1985. С. 176–203.

4. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / пер. под ред. Ю.С. Степанова. М.: Прогресс, 1974 – особенно главы III, V, VI, VII (с. 47–59, 69–103).

5. *Гинзбург К.* Приметы: Уликовая парадигма и ее корни / пер. С.Л. Козлова // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы. М.: Новое издательство, 2004. С. 89–241.

6. *Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях / пер. Г.К. Косикова // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 153–170.

7. *Кристева Ю.* Слово, диалог и роман / пер. Г.К. Косикова // Кристева Ю. Избранное: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 165–193.

8. *Лотман Ю.М.* О семиосфере; Феномен культуры; О двух моделях коммуникации в системе культуры; Текст в тексте; Риторика; Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века; Декабрист в повседневной жизни; Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 11–24, 34–45, 76–89, 148–160, 167–183, 248–268, 296–336, 365–376.

9. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992.

10. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.

11. *Пирс Ч.С.* Икона, индекс, символ / пер. К. Голубович // Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. С. 200–222.

12. *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики / пер. А.М. Сухотина под ред. А.А. Холодовича // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977 – особенно введение, главы III, § 3 и II; часть первая, глава I; часть вторая, глава IV (с. 53–55, 98–103, 144–154).

13. *Успенский Б.А.* Historia sub specie semioticae // Успенский Б.А. Избранные труды: в 3 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 50–59.

14. *Эко У.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию / пер. А.Г. Погоняйло и В.Г. Резник. СПб.: Петрополис, 1998 – особенно разделы А и Д (с. 33–120, 385–417).

15. *Якобсон Р.О.* Два вида афатических нарушений и два полюса языка / пер. К. Чухрукидзе // Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 26–51.

16. *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика / пер. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

17. *Eco U.* Trattato di semiotica generale. Milano: Bompiani, 1998.

18. *Goodman N.* Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis; New York; Kansas City: Bobbs-Merril, 1968.

19. *Groupe u (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet).* Traite du signe visuel: Pour une rhetorique de l'image. Paris: Seuil, 1992.

20. *Ogden C.K., Richards I.A.* The Meaning of Meaning. London: Keagan Paul and Co., 1923.

Zenkin, Sergey N. Semiotics of Culture: the textbook / S. N. Zenkin; HSE University. – Moscow: HSE Publishing House, 2023. – 176 pp. – 600 copies. – ISBN 978-5-7598-2707-8 (pbk.). – ISBN 978-5-7598-2859-4 (e-book).

This textbook offers a systematic presentation of the main ideas of the semiotics of culture, a discipline that has had an exceptional impact on the development of the humanities in the twentieth century. It surveys general problems of semiotics: the definition and structure of the sign, primary and secondary semiotic relations, semiosis and mimesis, as well as some specific sign systems closely related to the study of letters (language and literature, visual systems, the narrative, semiotic aspects of behavior and monetary circulation, the global structure of sign cultures). It explains the ideas of the leading theorists of semiotics: Roland Barthes, Umberto Eco, Yuri Lotman and others. The presentation is accompanied by numerous examples, mainly taken from language, literature and other arts.

The book is recommended to undergraduate and graduate

students of literature and linguistics.

notes

Примечания

1

Платон. Кратил / пер. Т.В. Васильевой // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 613.

2

Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / пер. М.П. Кудинова. М.: Наука, 1982. С. 85.

3

Булгаков С.Н. Философия имени. Париж: IMCA-Press, 1953. С. 186.

4

Кондильяк Э.Б. де. Опыт о происхождении человеческих знаний / пер. И.С. Шерн-Борисовой // Кондильяк Э.Б. де. Сочинения: в 3 т. Т. 1. М.: Мысль, 1980. С. 70.

5

Пирс Ч.С. Краткая классификация наук / пер. Т. Дмитриева // Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. М.: Logos, 2000. С. 16. Фамилию философа Peirce иногда транскрибируют также как «Перс» или «Пёрс».

6

См., например: La Semiotique visuelle: nouveaux paradigmes / sous la direction de M. Costantini. Paris: L'Harmattan, 2010.

Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. А.М. Сухотина под ред. А.А. Холодовича // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 54. Подробнее о лингвистических идеях Соссюра, перенятых семиотикой, см. ниже, в главах 3 и 4.

8

Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. С. 152.

9

Аристотель. Первая аналитика / пер. Б.А. Фохта // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 253.

См.: *Favareau D.* Essential Readings in Biosemiotics: Anthology and Commentary. Dordrecht: Springer, 2010.

11

См.: *Halliday M.A.K.* Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. Baltimore: University Park Press, 1978.

12

См.: *Hodge R., Kress G.* Social Semiotics. Itaca, NY: Cornell UP, 1988.

13

Eco U. Trattato di semiotica generale. Milano: Bompiani, 1998. P. 17.

14

Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / пер. А.Г. Погоняйло и В.Г. Резник. СПб.: Петрополис, 1998. С. 48.

См. подробнее ниже, в главе 7, о *двойном членении означающего* в естественном языке.

16

См.: *Пирс Ч.С.* Икона, индекс, символ // Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. С. 206–207.

17

Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / пер. А.В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 183, 186.

18

См.: *Гинзбург К.* Приметы: Уликовая парадигма и ее корни / пер. С.Л. Козлова // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы. М.: Новое издательство, 2004. С. 189–241.

19

«Магические вопрошания, мельчайшие тайные ритуалы и совершаемые по обету действия неотделимы от жизни влюбленного субъекта…» (*Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного / пер. В. Лапицкого. М.: Ad marginem, 1999).

Вероятно, сходным представлением объясняются и конфликты из-за могил и памятников советским солдатам за границами постсоветской России.

21

См.: *Ogden C.K., Richards I.A.* The Meaning of Meaning. London: Keagan Paul and Co., 1923.

Пирс Ч.С. О знаках и категориях / пер. К. Голубович // Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. С. 170.

23

Якобсон Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972. С. 96. Приводя этот пример, Якобсон ссылается на английского философа Бертрана Рассела.

24

См.: Имя: Семантическая аура / отв. ред. Т.М. Николаева. М.: Языки славянских культур, 2007.

25

См.: *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.

26

См.: *Бенвенист Э.* Природа языкового знака // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 90–96.

27

Ср.: «…дадим *о пределение кода как системы, устанавливающей 1) репертуар противопоставленных друг другу символов; 2) правила их сочетания; 3) окказионально взаимно однозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому» (Эко У* Отсутствующая структура. С. 45). Код отличается от знаковой системы как таковой своим абстрактным, дематериализованным характером: так, фонологический репертуар языка состоит не из реальных звуков, а из обобщенных единиц-фонем.

Исторические «словари» живописи, сводящие вместе значащие единицы, возможны лишь для той или иной отдельной культурной традиции. Их составлением занимается иконология – особая дисциплина в рамках современного искусствознания.

Якобсон Р.О. Два вида афатических нарушений и два полюса языка / пер. К. Чухрукидзе // Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 33.

30

См.: *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 97–100.

Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 197.

32

См.: *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С. 158.

33

Эко У. Отсутствующая структура. С. 50. Экстенсивность и интенсивность – логические термины, соотносящиеся с объемом и содержанием понятия.

Бяьмсяев Л. Пролегомены к теории языка / пер. Ю.К. Лекомцева // Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка / сост. В.Д. Мазо. М.: КомКнига, 2006. С. 134. «Семиотикой» здесь называется не наука о знаках, а ее объект – знаковая система; «метасемиотикой» – то, что чаще именуется *метаязыком.*

35

См.: *Барт Р.* Основы семиологии // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 297.

См.: *Барт Р.* Мифологии. С. 273–274 и далее.

37

См.: *Барт Р.* Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 297–318.

38

См.: *Goodman N.* Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis; New York; Kansas City: Bobbs-Merril, 1968. P. 3–5; *Женетт Ж.* Вымысел и слог // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 415–423.

39

Процитированы не обязательно первые строки стихотворений, а те, в которых прямо отражена характерная тематика пятистопного хорея. Читатель может сам легко найти источники каждой цитаты.

См.: *Тарановский К.Ф.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 372–403.

41

Барт Р. Риторика образа / пер. Г.К. Косикова. С. 318. «Системой» называется здесь, по общепринятой терминологии, парадигма.

Важным исключением из этого правила является художественная речь (которая будет предметом главы 8): в ней можно, а иногда даже необходимо составлять вместе в синтагме несколько более или менее точных синонимов или параллельных выражений.

43

См.: *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 148–160.

Кристева Ю. Слово, диалог и роман / пер. Г.К. Косикова // Кристева Ю. Избранное: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 167.

Кристева Ю. Семиотика: критическая наука и/или критика науки / пер. Г.К. Косикова // Там же. С. 65.

Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя [1919] // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Ленинград: Художественная литература, 1986. С. 48.

47

См.: *Ассман Я.* Культурная память. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 286–288 и далее.

См.: *Гинзбург К.* Приметы. С. 203.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб., 1998. С. 36.

Там же. С. 39.

51

См.: *Мартине А.* Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. Вып. III. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963.

Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка. С. 70.

Бенвенист Э. Семиология языка / пер. Ю.Н. Караулова // Бенвенист Э. Общая лингвистика. С. 88.

Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб.: Аста-пресс, 1995. С. 282.

55

Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 167.

Остин Дж. Избранное / пер. Л.Б. Макеевой. М.: Идея-пресс; Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 18.

Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I / пер. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. М.: Гнозис, 1994. С. 21.

Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. С. 73.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 178.

«Подразумеваемое и несказанное» в высказывании, по-видимому, можно до известной степени соотносить с понятием коннотации, но Бахтин и Волошинов не используют этот термин.

Бенвенист Э. Природа языкового знака // Бенвенист Э. Общая лингвистика. С. 87.

Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. С. 33.

Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. С. 33.

Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 275.

Все знают, например, как малокультурный человек пересыпает свою речь нецензурной бранью, явно бессмысленной и не имеющей отношения к содержанию его речи; бранные слова употребляются не в знаковом, смысловом значении, а как фатические и отчасти конативные сигналы – говорящий поддерживает контакт с собеседником, причем с силовой, требовательной позиции.

«Таким образом, речь идет о способности любого текста, чья изначальная – или изначально доминировавшая – функция была не эстетической, а, к примеру, дидактической либо полемической, пережить эту функцию и перерасти ее благодаря чьей-то личной или коллективной вкусовой оценке, выводящей на первый план его эстетические достоинства» *(Женетт Ж.* Вымысел и слог / пер. И.К. Стаф // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. Т. 2. С. 359).

Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / пер. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 204.

Бывает, впрочем, что говорящий или пишущий формулирует свою мысль несколько раз по-разному в целях ее лучшего понимания (так нередко делает и автор настоящей книги). Это, видимо, говорит о том, что проекция принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации встречается не только в литературном тексте и не только в связи с работой поэтической функции как таковой.

Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 86.

См.: *Goodman N.* Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis; New York; Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, 1968. P. 4.

См.: *Eco U.* Trattato di semiotica generale. P. 256–284.

См.: *Groupe p (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet)*. Traite du signe visuel: Pour une rhetorique de 1'image. Paris: Seuil, 1992. P. 113 sq.

Genette G. Les deux abstractions // Genette G. Figures IV Paris: Seuil, 1999. P 308.

Лотман Ю.М. Феномен культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 36.

Мы несколько упрощаем: строго говоря, только печатные, типографские значки четко отделены друг от друга пробелами (да и то не всегда: бывают слитные знаки-диграфы), уже в рукописном почерке между буквами есть непрерывные и не всегда легко разделяемые переходы, а в устной речи слова сливаются еще теснее.

Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. С. 379–380.

Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 169.

«…В рамках целостного изображения они представляют собой *дискретные,* более того, *эрратические* знаки. Коннотаторы не заполняют собой всю лексию без остатка, и их прочтение не исчерпывает прочтения этой лексии» *(Барт Р.* Риторика образа. С. 317). «Лексией» называется здесь любая семиотическая единица, в данном случае рекламная картинка.

79

Барт Р Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна / пер. М. Ямпольского // Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сборник статей. М.: Радуга, 1985. С. 182.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. С. 85.

81

Мартин Хайдеггер утверждал, что вся новоевропейская культура основана на идее «картины мира», то есть объективной обозримости мира для субъекта, тогда как в античной культуре преобладала обратная перспектива: мир сам взирает на человека (см.: *Хайдеггер М.* Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 41–62). Для своей типологии культур немецкий философ использовал именно зрительные, перспективные схемы и понятия. См. подборку статей «Worldview Studies» с историческим и философским анализом этого круга идей: Логос. 2021. Т. 31. № 5. С. 59–201.

Подробно о поэтике интрадиегетического образа см. нашу книгу: *Зенкин С.Н.* Imago in fabula. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

83

Гинзбург К. Приметы. С. 198.

Данто А. Аналитическая философия истории / пер. А.Л. Никифорова и О.В. Гавришиной. М.: Идея-Пресс, 2002 [1965]. С. 139.

85

В русском переводе статьи Барта – «катализаторы». На самом деле термин заимствован не из химии, а скорее из «Пролегоменов к теории языка» Луи Ельмслева, где «катализом» называется операция подмены, позволяющая выделять структурно эквивалентные единицы.

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов [1966] // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. С. 207. Post hoc, ergo propter hoc (*лат.*) – «После этого – значит вследствие этого».

Флобер Г. Простая душа / пер. Е. Любимовой // Флобер Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1984. С. 32.

См.: *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 136.

89

В лингвистике различают *высказывание* как результат речевой деятельности и *акт высказывания* как само событие этой деятельности: «В высказывании мы последовательно выделяем самый акт, ситуации, в которых он реализуется, средства его осуществления» *(Бенвенист Э.* Формальный аппарат высказывания / пер. В.П. Мурат // Бенвенист Э. Общая лингвистика. С. 313). Следы акта высказывания в высказывании-результате – дейктические элементы-шифтеры, о которых говорилось в главе 7.

Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы. С. 400.

В искусстве встречаются и другие сложные соединения статичных визуальных картин с повествовательным развитием: например, в русской иконописи «портретное» изображение главного персонажа (какого-либо святого) окружают «клеймами» – небольшими композициями, последовательно изображающими эпизоды его жития.

См.: *Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. С. 153–170.

93

См.: *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001.

См.: *Барт Р.* S/Z. М.: РИК «Культура» – Ad marginem, 1994. С. 30–33 и след.

95

Женетт Ж. Границы повествовательности [1966] // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. Т. 1. С. 289–290.

См.: *Рикёр П.* Модель текста: осмысленное действие как текст // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 1. С. 25–43.

Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2000 [1959].

Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. СПб.; М.: Университетская книга; АСТ, 1996.

Байбурин А., Топорков А. У истоков этикета. Ленинград: Наука, 1990. С. 69.

100

Sartre J.-P. L'Etre et le neant. Paris: Gallimard, 1992 [1943]. P. 95.

101

СартрЖ.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [1946] / пер. А.А. Санина // Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр. Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 324.

102

См.: *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века; Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 248–268, 296–336.

Например, декабристы еще до своего собственно политического выступления держали себя в свете как люди принципа, противостоящие рутинно-беспринципной жизни окружающих; ситуация грибоедовского «Горя от ума» комически пародировала такую поведенческую установку.

104

Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб., 2004. С. 102. См. также: *Шахадат Ш.* Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

105

Успенский Б.А. Historia sub specie semioticae // Успенский Б.А. Избранные труды: в 3 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 56.

106

Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 365–366.

107

Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. С. 112–113.

108

Маркс К. Капитал: Критика политической экономии // Маркс К., Энгельс Ф. Избранные сочинения: в 9 т. Т. 7. М.: Политиздат, 1987. С. 36.

109

Маркс К., Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии // Там же. Т. 3. 1985. С. 144.

Для российской культуры аналитический свод данных содержится в сборнике: Фетиш и табу: Антропология денег в России / сост. А. Архипова и Я. Фрухтманн. М.: ОГИ, 2013.

Коннотативно-оценочный характер носят и аффективные отзывы некоторых людей о чужих или же устаревших валютах (не об их экономической ценности, а об их *качественном* означаемом); пример первой – американский доллар, пример второй – национальные европейские валюты, отмененные после перехода на евро. Вызываемые ими ныне чувства могут быть самыми различными, от неприязни до ностальгии.

112

Смена имени или фамилии – редкий и высокозначимый акт в жизни человека. Она может происходить, например, при вступлении в брак, венчании на царство, принятии монашества.

113

Богданов К.А. Фольклорный аудит: наличность и персонал // Фетиш и табу. С. 273.

114

Островский А.Н. Избранные пьесы: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1972. С. 76.

115

Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 45.

Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. С. 6.

117

Барт Р. Разделение языков // Барт Р. Избранные работы. С. 529.

Барт Р. Война языков // Там же. С. 537.

119

Лотман Ю.М. Феномен культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 36.

120

Там же.

Лотман Ю.М. О семиосфере // Там же. С. 15.

Лотман Ю.М. О семиосфере. С. 14.

123

См.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992.

Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010. С. 139.

125

Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. С. 140.

Barthes R. CEuvres completes. T. III. Paris: Seuil, 1995. P. 1062.

Из числа книг и статей, названных и/или процитированных в тексте учебного пособия, в данном списке перечислены только собственно работы по семиотике, рекомендуемые для изучения в первую очередь.